JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **WOLFGANG KELLER**

SIEBENUNDDREISSIGSTER JAHRGANG

MIT [illegible]

BERLIN SW. 46.
LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT)
[illegible]

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **WOLFGANG KELLER**

SIEBENUNDDREISSIGSTER JAHRGANG

MIT EINEM BILDE SR. KÖNIGL. HOHEIT DES GROSSHERZOGS CARL ALEXANDER

BERLIN SW 46
LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT)
1901

Der Zweck der am Tage der dreihundertjährigen Jubelfeie[r] Shakespeares Geburtstag gegründeten Deutschen Shakespeare-Gesell[schaft] ist: die Pflege Shakespeares in Deutschland durch alle Mittel wissensch[aft]licher und künstlerischer Vereinigung zu fördern. Der Mitgliedsbeit[rag] beträgt 10 Mark im Jahr. Dafür wird das Jahrbuch kostenfrei gelief[ert]. Auch steht den Mitgliedern die große Shakespeare-Bibliothek, die auf [der] Großherzogl. Bibliothek in Weimar aufgestellt ist, jederzeit zur leihwei[sen] Verfügung. Der gedruckte Katalog dazu wird den Mitgliedern unentge[lt]lich geliefert.

Der Unterzeichnete, von der Verlagsbuchhandlung G. Reimer [mit] der Besorgung einer neuen Auflage von Alexander Schmidt's Shakespea[re-]Lexikon betraut, würde Shakespeare-Forschern für die Mitteilung etwai[ger] Citatenversehen oder sonstiger bemerkter Mängel dankbar sein.

G. Sarrazin,
Professor an der Universität Breslau.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.



Louis Held, Hofphotograph, Weimar

Hel. u. impr. Meisenbach Riffarth & Co.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung Prof. G. Langenscheidt Berlin

Inhaltsverzeichnis.



Louis Held, Hofphotograph, Weimar

Inhaltsverzeichnis.



Inhaltsverzeichnis.

Dem Andenken des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen.

Zum zweiten Male beklagt die Shakespeare-Gesellschaft den Heimgang des fürstlichen Protektors. Seinem Lande ein weiser, gerechter, milder Fürst, war Großherzog Carl Alexander in seinem hohen Streben um die Wohlfahrt der Nation auf allen Gebieten geistigen Lebens ein Mehrer des Reiches an idealen Gütern, dem alle zu Danke verpflichtet sind, die den Blick aufwärts richten auf die höchsten Ziele menschlichen Wirkens. Der Erbe des weimarischen Landes war er zugleich im schönsten Sinne der Erbe der weimarischen Tradition, bemüht nicht nur zu erhalten, was ihm von den Vätern überkommen war, sondern auch neuen Besitz der Nation zu schaffen, neuen Strömungen im geistigen Leben sorgliche Pflege angedeihen zu lassen, zu neuen Gestaltungen im Reiche des Guten, Schönen und Wahren anzuregen, und seinen fürstlichen Schutz zu gewähren, wo tüchtige Arbeit sichere Ernte erwarten ließ. Ein Wort, das Shakespeare einen seiner edelsten Fürsten sagen läßt, gilt in besonderem Maße von Großherzog Carl Alexander:

> . . . Thut der Himmel
> Doch so mit uns, wie wir mit Fackeln thun:
> Sie leuchten nicht für sich. Nach außen wirken
> Muß uns're Kraft, sonst ist's so gut, als hätten
> Wir keine. Schön gebildet sind die Geister
> Zu schönem Zweck . . . .

Wie er selbst unablässig bemüht war, nicht für sich, sondern nach außen zu schönem Zweck zu wirken, so nahm er freudigen Anteil an jedem ernsten Bemühen im gleichen Sinne. Stets hat die Shakespeare-Gesellschaft seiner Huld sich erfreuen dürfen seit den ersten Tagen ihrer Gründung, die heute so fern zurückliegt.

Erfüllt von echter Bewunderung für den größten dramatischen Dichter germanischen Geistes, der, Vorbild und Wegweiser für die

gewaltigen Träger unseres klassischen, des «Weimarischen» Zeitalters, mit Weimar für alle Zeiten unlöslich verbunden ist, in gerechter Würdigung der Ziele und Aufgaben, die sich unsere Gesellschaft stellen wollte, hatte Großherzog Carl Alexander schon den ersten Verhandlungen, die der Gründung vorausgingen, lebhaften Anteil zugewendet und mit Freude begrüßt, daß die deutsche Dreijahrhundertfeier William Shakespeares, am 23. April 1864, äußerlich durch die glanzvolle Aufführung der Königsdramen zum «Shakespeare-Fest im Goethe-Schiller-Haus» — ein ruhmvolles Wagnis ohne Gleichen in der Geschichte der Bühne des Kontinents wie Englands —, innerlich durch die Versammlung der namhaftesten Shakespeare-Forscher, Bearbeiter, Kommentatoren, Philologen und Darsteller und ihre dauernde Vereinigung zum Zwecke der Pflege des großen Dichters durch alle Mittel wissenschaftlicher und künstlerischer Assoziation, in Weimar ihren Mittelpunkt fand.

Der edle Fürst . . . .
Er will ein Hort sein unserm neuen Bund,
Die Kräfte einen, die bisher sich trennten;
Die edle Fürstin will den Bund beschützen:
So leihn uns Macht und Anmut ihre Stützen.
Er giebt den Boden, Sie den Sonnenschein,
Das Werk zu fördern . . . . .

Diese Worte, mit denen Bodenstedt beim Festmahl im großherzoglichen Schlosse nach der Gründung der Gesellschaft 1864 das Fürstenpaar begrüßte, haben schöne Erfüllung gefunden: der Sonnenschein hat uns nie gefehlt, und unsere Gesellschaft hat feste und immer festere Wurzeln geschlagen in dem Boden Weimars. Großherzog Carl Alexander hatte ihr selbst in einem bestimmten Sinne bei jenem ersten festlichen Zusammensein Richtung gegeben: Shakespeare, der Dichter der Wahrheit und der kraftvolle Vertreter seiner Nationalität — in diesem Sinne und nach diesen Richtungen hin solle die Shakespeare-Gesellschaft besonders in Deutschland wirken, so mahnte der Großherzog in seiner an die Gesellschaft gerichteten Ansprache. Ihre Gründung fiel in jene schwere Zeit innerer und äußerer Kämpfe der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts; noch ahnte Niemand, daß diesem trüben Winter nationalen Mißvergnügens bald der glorreiche Sommer der nationalen Einigung folgen werde. So klingt der Ernst dieser Tage auch in jenen Worten wieder: in der Wahrheit wurzelt die moralische Kraft, die die Völker schwere Kämpfe überwinden läßt und den Einzelnen stählt für die treue Erfüllung seiner Pflichten; nur wer ganz von dem Bewußtsein der Zugehörigkeit zu seinem

Volke durchdrungen ist, steht auf festem Boden in erschütternden Krisen und Katastrophen, weil er sich bewußt ist, nicht für sich, sondern für die Gesamtheit zu leben. So hat Großherzog Carl Alexander selbst seinem Wirken das feste Fundament gegeben, so ist auch unsere Gesellschaft bestrebt gewesen, ihre bescheidene Arbeit in einem hohen, idealen Sinne auszugestalten.

Aber über die Kämpfe der Zeit hinweg sah damals schon der Dichter — Dingelstedt — das Ziel, den Frieden. Die Feier des Shakespeare-Centennariums war

> Ein Sonnenblick in grauen Tagen
> Auf Sturmgewölk ein siebenfarbner Bogen.

Das gilt auch von der Gründung unserer Gesellschaft; sie sollte der Friedensarbeit des Geistes, die die Völker vereint, nicht trennt, dienen, der Arbeit, die durch das liebevolle Erschließen des großen britischen Dichters unser eigenes geistiges Leben vertieft und bebereichert. Und diese Arbeit hat die Gesellschaft redlich geübt, immer gekräftigt und gefördert durch die Teilnahme des weimarischen Fürstenhauses, das in dem Protektorat nicht etwa eine bloße Form, sondern ein hohes Amt sah und dessen in ernster Würde waltete. In besonderem Maße würdigte, wie die Frau Großherzogin Sophie, so auch Großherzog Carl Alexander die Bedeutung der Shakespeare-Bibliothek für das Studium des Dichters und bekundete dies, wie seine erhabene Vorgängerin im Protektorat, durch Gewährung eines ansehnlichen Beitrages an die Gesellschaft, der in erster Linie den Zwecken der Bibliothek diente.

Nur wenige Jahresversammlungen, in denen nicht Großherzog und Großherzogin anwesend waren in huldvoller Teilnahme an dem Fortschreiten der Arbeiten und dem Aufschwung der Gesellschaft. Kein schöneres Zeugnis aber für sein warmes und stets gleichbleibendes Interesse als die Antwort des Großherzogs im Jahre 1898 auf die vom Vorstand ihm anläßlich seines 80. Geburtstages dargebrachten Glückwünsche. Nachdem er seinem Dank und der lebhaften Anerkennung für das Wirken der Gesellschaft Ausdruck gegeben, sagt er:

> «Je mehr Shakespeare's unsterbliche Werke zum Gemeingute der ganzen gebildeten Menschheit geworden sind, desto ehrenvoller ist der Platz, den sich die Gesellschaft durch ernste, liebevolle Hingabe an diesen großen Geist in der Wissenschaft der Völker errungen hat, und desto begründeter erscheint daher auch der Anspruch, den sie auf das Heimatsrecht in Weimar erhebt.

Daß es ihr durch rastlose, erfolgreiche Arbeit gelingen werde, ihre glänzende Stelle in der Welt des Geistes für immer zu behaupten, ist mein sehnlicher Wunsch und meine feste Zuversicht.»

Und als das neue Jahrhundert heraufzog, richtete Großherzog Carl Alexander an die Goethe-Gesellschaft, die Schiller-Stiftung, die Shakespeare-Gesellschaft — ein Dreiklang, der ihm besonders wert war — ein Schreiben, in dem er in ergreifenden Worten aussprach, wie es ihm und der Großherzogin Sophie eine tiefempfundene Pflicht gewesen sei, die großen Überlieferungen der klassischen Zeit im Geiste seiner Vorfahren fortzuführen, wie ihm dies aber nur ermöglicht worden sei durch die allgemeine und vertiefte Anteilnahme Deutschlands an den Kulturarbeiten, die mit Weimars Namen unlöslich ververbunden seien. Mit dem Danke dafür ward der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß auch im kommenden Jahrhundert die Beziehungen Weimars zu allen Bethätigungen des deutschen Genius sich fest und fester gestalten, dem deutschen Volke aber eine große und reiche Zukunft auf seinem Wege aufwärts zu den höchsten Zielen nationaler Entwickelung beschieden sein möge. Eine ergreifende Kundgebung des greisen Fürsten, dieser Abschied von dem alten Jahrhundert, mit dem er, noch der Zeitgenosse Goethes, so innig verbunden war, der weihende Zuruf an das beginnende neue Zeitalter . . eine ergreifende Kundgebung und sein feierliches Abschiedswort! Noch einmal durften wir seine ehrwürdige Gestalt in unserer Mitte sehen, als er zur letzten Generalversammlung am 23. April 1900 von der Wartburg nach Weimar gekommen war, um unsere Gesellschaft zu begrüßen. Gerne nahm er den Dank für jenen Erlaß und die herzliche Zusicherung aus dem Munde des Präsidenten entgegen, daß die Shakespeare-Gesellschaft an ihrem Teile nichts unterlassen werde, um den erhabenen Zielen nachzustreben, die er der Nation gestellt habe; herzlich erfreute er sich an dem temperament- und geistvollen Festvortrag Bulthaupts, der ausklingend in den Hinweis auf die unvergängliche Idealität der Kunst das volle Echo der Überzeugungen war, die der Fürst während eines langen, vielumfassenden und reichgesegneten Lebens unverbrüchlich bethätigt hatte.

Sein Andenken wird in allen, die ihm nahetreten durften, fortleben und ihn im Herzen tragen lassen als eine echte Fürstengestalt, nach Shakespeares Wort als:

. . . . . Muster, uns zu leiten,
So festzustehen wie fortzuschreiten.

Die Shakespeare-Gesellschaft 1900|1901.

Jahresbericht
und zugleich Bericht über die Generalversammlung vom 22. April 1901.

Die Jahresversammlung der Shakespeare-Gesellschaft fand wie alljährlich im festlich geschmückten Saal der Armbrust-Schützen-Gesellschaft zu Weimar statt. Der Präsident der Gesellschaft, Herr Geh.-Rat Dr. Oechelhäuser, eröffnete die zahlreich besuchte, durch die Gegenwart Seiner Excellenz des Herrn Staatsministers Dr. Rothe und des Herrn Geh.-Rat v. Wurmb ausgezeichnete Versammlung durch Vorlesung des vom Vorstande dem Andenken des hochseligen Großherzogs gewidmeten Nachrufs, der sich an der Spitze des Jahrbuchs befindet und fuhr dann fort:

«Es sei mir, dem mit dem hohen Verblichenen fast Gleichaltrigen, gestattet, dem Nachruf des Vorstandes noch einige Worte persönlicher Erinnerung beizufügen. 63 Jahre sind es her, seit ich mich zum erstenmal des Anblicks des damals zwanzigjährigen jugendlichen Erbgroßherzogs erfreute. Es war im Herbst 1838 bei Gelegenheit des Besuchs, den der russische Kaiser Nikolaus seiner durchlauchtigen Schwester Maria Paulowna, der Mutter Carl Alexanders, abstattete. 25 Jahre später, im Dezember 1863, hatte ich die Ehre, ihm vorgestellt zu werden und ihm die Ideen zur Gründung einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft, die sich im nächsten Jahre verwirklichten, vortragen zu dürfen. Und abermals 37 Jahre später, heute vor einem Jahre, blickte ich ihm zum letztenmal von dieser Stelle aus in das treue, seelenvolle Auge. Mir ist das hohe Glück zu Teil geworden, wie mit der unvergeßlichen Großherzogin Sophie, so auch mit dem hohen Verblichenen vielfach in persönliche Beziehungen zu treten und nicht bloß in Angelegenheiten unserer Gesellschaft, sondern über alle großen Fragen, welche eine ereignisreiche, die Wiedergeburt des

Vaterlandes einschließende Zeit bewegten, mit ihm die Meinungen austauschen zu dürfen. Unauslöschlich ist daraus in mir der Eindruck zurückgeblieben, wie ruhig und klar Großherzog Carl Alexander die Dinge und die Menschen vom hohen Standpunkte herab beurteilte, welche Liebe er für sein eigenes Land und sein großes Vaterland im Herzen trug, wie heilig ihm, vom edelsten Idealismus erfüllt, die Wahrung von Weimars großen Traditionen am Herzen lag, wie instinktiv er das Edle liebte, das Gemeine haßte. Wohl darf man von ihm mit unserem Dichter sagen: *He never dignified an impair thought with breath*, Nie adelt' er durch Wort unwürd'ges Denken. Friede seiner Asche!

Aber aus tiefer Trauer wenden wir uns nun zurück zu den Aufgaben des Lebens. Dankbar eingedenk des Schutzes und der thatkräftigen Fürsorge seitens der beiden verblichenen Protektoren, lag dem Vorstand nichts näher, als deren Enkel, Se. Königl. Hoheit, den jetzt regierenden Großherzog, um Übernahme der Protektorschaft zu bitten. Diese Bitte ist huldreich gewährt, zugleich aber die Erwartung ausgesprochen worden, daß die Shakespeare-Gesellschaft fortfahren werde, wie bisher an ihrer großen Aufgabe fortzuarbeiten. Ich glaube, die Versicherung, daß solches unser ernstlicher Wille ist, hier im Namen der ganzen Gesellschaft aussprechen und daran den Ausdruck der Zuversicht knüpfen zu dürfen, daß es Sr. Königl. Hoheit dem Großherzog gelingen werde, im Geiste seiner in Gott ruhenden Großeltern sein schönes Land so kräftig und weise wie bisher, unterstützt von hochbegabten Dienern, zu regieren und daß er das heilige Erbteil des Ruhms, den sich Weimar auf geradezu allen Gebieten der Geisteswelt errungen hat, nicht schmälern lassen, sondern mehren wird. In diesem Sinne begrüße ich in Ehrerbietung unsern neuen Protektor.»

Namens des geschäftsführenden Ausschusses berichtete darauf der Vorsitzende desselben über das Gesellschaftsjahr:

Das verflossene Jahr hat einen schmerzlich bewegten Abschluß gefunden durch das Ableben unseres hohen Protektors, Weiland Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen. Der verewigte Fürst hatte nach dem Heimgang Ihrer Königl. Hoheit der Frau Großherzogin Sophie, 1897 das Protektorat über die Shakespeare-Gesellschaft übernommen. Zu wie lebhaftem Danke wir ihm für die seit den Tagen der Gründung unserer Gesellschaft, insonderheit auch seit der Übernahme des Protektorats verpflichtet sind, ist bereits geziemend zum Ausdruck gebracht worden. Hier sei nur erwähnt,

daß Namens der Gesellschaft durch den Vorsitzenden und die Mitglieder des geschäftsführenden Ausschusses am Sarge des verewigten Fürsten ein Kranz niedergelegt worden ist. Der Vorstand sprach schriftlich dem Nachfolger des Fürsten, Sr. Königl. Hoheit dem Großherzog Wilhelm Ernst, seine Teilnahme an dem schweren Verlust aus, der das großherzogliche Haus, die weimarischen Lande und alle Kreise des deutschen Volkes betroffen hatte, die für die geistige Wohlfahrt Deutschlands zu wirken bestrebt sind. Unter dem 22. Februar ersuchte alsdann der Vorstand den Großherzog Wilhelm Ernst um Übernahme des Protektorats. Das darauf ergangene Schreiben lautet:

«Dem Vorstande der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft erwidere Ich auf sein an Mich gerichtetes Gesuch, daß Ich gern bereit bin, das Protektorat über sie an Stelle Meines in Gott ruhenden teueren Großvaters zu übernehmen.

Indem Ich dem Vorstande diesen Meinen Entschluß zur Kenntnis bringe, gebe Ich zugleich der Erwartung Ausdruck, daß die Shakespeare-Gesellschaft sich der Erfüllung ihrer idealen Aufgaben in demselben Geiste wie bisher auch künftig widmen werde.

Weimar, den 8. März 1901.

(gez.) Wilhelm Ernst.»

Es sei an dieser Stelle für die huldvolle Erfüllung unserer Bitte ehrerbietigster Dank gesagt.

Im allgemeinen darf auch das verflossene Jahr als ein nicht ungünstiges bezeichnet werden. Die Zunahme der Gesellschaft an Mitgliedern hat in erfreulicher Weise angehalten. Die Zahl der Mitglieder beträgt zur Zeit 325, also 46 mehr als im Vorjahr. Da selbstverständlich durch Todesfall und aus sonstigen Gründen einige Mitglieder in Abgang gekommen sind, so ist die Zunahme eine noch erheblichere. Freilich ist diese Zahl noch keinewegs genügend, um der Gesellschaft zu erlauben, eine dauernde Weitererstreckung ihrer Arbeiten und Aufgaben mit Sicherheit in das Auge zu fassen. Die Herstellung des Jahrbuchs legt dem um die Verbreitung desselben, sowie um die Förderung der Gesellschaft überhaupt hochverdienten Herrn Verlagsbuchhändler Langenscheidt sehr erhebliche Opfer auf. Wir richten daher immer aufs neue die Bitte an unsere Mitglieder, nicht müde zu werden im Werben von Genossen.

Die Gesamteinnahme betrug nach der geprüften und für richtig befundenen Rechnungslegung des Herrn Schatzmeisters Dr. Moritz 4846 Mk. Die Gesamtausgabe 2896 Mk. Für das laufende Geschäfts-

jahr ist eine Einnahme von 4950, eine Ausgabe von 4715 Mk. vorgesehen.

Eine Zunahme des Kapitalbesitzes der Gesellschaft hat nicht stattgefunden. Dagegen werden die ständigen Einnahmen eine Erhöhung erfahren. Im vorigen Jahresbericht ward mitgeteilt, daß die bisher in Gemeinschaft mit der Goethe-Gesellschaft und der Schillerstiftung unternommenen Schritte, die deutschen Bühnen zur Gewährung einer bescheidenen Abgabe für jede Aufführung eines Stückes von Goethe, Schiller und Shakespeare zu bewegen, keinen Erfolg gehabt haben. Infolgedessen beschloß der Vorstand, sich unmittelbar an die Vorstände der größeren deutschen Theater zu wenden, mit der Bitte, um Zahlung einer Tantième in der Höhe etwa des Preises für einen besseren Platz für jede Aufführung eines Stückes von Shakespeare. Das Ansuchen ward am 22. Oktober an eine größere Zahl von Theatern verschickt, mit Ausnahme des Weimarischen Hoftheaters, da der hochselige Großherzog bereits im Jahre 1898 die Gewährung einer Tantième angeordnet hatte, sowie des Königlichen Schauspielhauses in Berlin, das ebenfalls bereits für die Aufführung Shakespearescher Stücke in der Oechelhäuserschen Bearbeitung Tantième-Verpflichtungen übernommen hatte. Der Erfolg entsprach allerdings nicht den Erwartungen, die man hegen zu dürfen glaubte, wenn man erwägt, welchen Wert eine Popularisierung Shakespeares, wie sie die Gesellschaft unbeschadet ihrer wissenschaftlichen Arbeiten erstrebt, gerade für die deutschen Theater haben muß.

Eine Tantième, bez. ein jährliches Pauschquantum, haben sich bereit erklärt zu zahlen: 1. das Berliner Theater in Berlin; 2. das Bremer Stadttheater; 3. das Stadttheater in Leipzig; 4. das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg; 5. das Breslauer Stadttheater; 6. das Coburg-Gothaische Hoftheater; 7. das Meininger Hoftheater; 8. das Mannheimer Hof- und National-Theater; 9. das Münchener Hoftheater; 10. das Stadttheater in Metz; 11. das Braunschweiger Hoftheater. Für das Karlsruher Hoftheater ward aus der Privatschatulle Sr. königl. Hoheit des Großherzogs ein besonderer Beitrag gewährt. Das Wiesbadener Hoftheater hat sich bereit erklärt, nach Analogie des Berliner Schauspielhauses die Aufführung Oechelhäuserscher Bearbeitungen Shakespearescher Stücke zu honorieren und den Betrag an die Kasse der Gesellschaft abzuführen.

Im ganzen haben also 13 Theater, da die Annahme wohl gerechtfertigt ist, Karlsruhe werde den einmaligen in einen dauernden Beitrag umwandeln, eine Tantième zugesichert.

Indem wir auch an dieser Stelle den Leitungen der genannten Bühnen den verbindlichsten Dank für ihre liebenswürdige Bereitwilligkeit zur Erfüllung unserer Bitte aussprechen, geben wir zugleich der Hoffnung Ausdruck, daß es gelingen werde, auch die noch ausstehenden größeren deutschen Theater für unsere Sache zu erwärmen.

Wie hoch sich diese Einnahme belaufen wird, läßt sich heute natürlich noch nicht übersehen, immerhin dürfen wir jetzt schon auf eine solche von etwa 3—400 Mk. rechnen.

Mit besonderem Dank dürfen wir noch der eifrigen Teilnahme gedenken, die einzelne Mitglieder unserer Gesellschaft, so namentlich die Herren Geheimrat Dr. Liebau und Dr. v. Brandt, Berlin, durch Überweisung ansehnlicher Summen zur Förderung unserer wissenschaftlichen Unternehmungen bekundet haben.

Im vorigen Jahre hat der Vorstand, wie bekannt, durch Ausschreibung einer Preisaufgabe einen großen Schritt vorwärts zu einer bedeutsamen Ausgestaltung der Wirksamkeit der Gesellschaft gethan. Für die beste Bearbeitung des Themas «Shakespeares Belesenheit» war ein Preis von 1000 Mk. ausgesetzt worden. Die Einsendung der Arbeiten hatte bis zum 1. April d. J. zu erfolgen. Eingegangen waren bis zu jenem Zeitpunkte vier Arbeiten.

Das Preisrichteramt hatten übernommen die Herren Geh. Hofrat Professor Dr. Wülcker-Leipzig, Professor Dr. Schick-München, Buchhändler A. Cohn-Berlin. Über das Ergebnis der Preisausschreibung machte Herr Geh. Hofrat Dr. Wülcker in der Generalversammlung vom 23. April nachstehende Mitteilung:

«Vier Arbeiten sind uns auf die Preisausschreibung hin eingeliefert worden. Zwar liefert nur die Arbeit von Dr. Anders, z. Z. in Berlin, die Lösung eines Teiles der gestellten Aufgabe. Nur die poetischen Quellen des Dichters wurden darin behandelt. Weil aber diese Abhandlung gründliches Studium, eingehende Kenntnis der ganzen gleichzeitigen Litteratur und gutes Urteil zeigt, so hat der Vorstand der Shakespeare-Gesellschaft beschlossen, dem Verfasser Dr. Anders aufzugeben, die ganze Aufgabe noch zu lösen, ihm jedoch gleich einen Teil des Preises auszuhändigen (600 Mk.), den noch übrigen (400 Mk.), sobald die ganze Arbeit fertig vorliegt.»

Die Gesellschaft darf jedenfalls mit Sicherheit erwarten, daß durch weitere ähnliche Bethätigungen die Erkenntnis und die Darstellung Shakespeares erheblich gefördert und das Interesse an dem Dichter in immer weitere Kreise hereingetragen werden

wird. Sie wird daher auch für die Zukunft solche Preisausschreibungen veranstalten. Zunächst erachtet der Vorstand es indessen für geboten, durch die Unterstützung aus Gesellschaftsmitteln ein anderes Unternehmen zu fördern, das für die Shakespeare-Forschung von grundlegender Bedeutung ist: die Veranstaltung einer Neuherausgabe der «Quellen Shakespeares», welches Werk etwa 6 Bände umfassen und in 4 Jahren zum Abschluß gebracht sein wird. Der Vorstand beschloß in seiner Sitzung einen Zuschuß von 2000 Mk. zu gewähren, von denen 1000 Mk. noch in diesem Jahre zur Verwendung kommen werden.

Eine ganz natürliche Folge der so erfreulichen Steigerung der Thätigkeit der Gesellschaft und ihrer Mitgliederzahl ist die gesteigerte Benutzung der Bibliothek und dadurch wiederum die Notwendigkeit, auch in erhöhtem Maße auf die Vermehrung derselben bedacht zu sein. Im verflossenen Jahre haben daher auf dem Gebiete der älteren und neueren Shakespeare-Litteratur sowie auch auf dem der Shakespeare-Ausgaben einige Ankäufe stattgefunden, die größere Mittel als sie im Voranschlag vorgesehen waren, heischten. Infolgedessen ist der diesjährige Etat für die Bibliothek etwas höher bemessen worden. Der Wert der Bibliothek beläuft sich auf etwa 18500 Mk.

Noch haben wir eines Vorkommnisses zu gedenken, an dem sicher alle Mitglieder der Gesellschaft in ihrem Herzen freudigen Anteil genommen haben. Am 26. August 1900 beging unser langjähriger Präsident, Herr Dr. Oechelhäuser, seinen 80. Geburtstag. Der Vorstand sprach im Namen der Gesellschaft seine Glückwünsche in einer Adresse aus.

In der Vorstandssitzung vom 22. April d. J. wurden der königl. preuß. Staatsminister a. D. Exc. Bosse in Berlin und der königl. bayrische Intendant, Herr v. Possart in München, in den Vorstand gewählt. Beide nahmen die Wahl an. Gleichzeitig ward auf Antrag des Herrn Präsidenten Dr. Oechelhäuser beschlossen, Se. Kaiserl. Hoheit den Großfürsten Constantin Constantinowitsch, der sich durch eine nach Ansicht berufener Kenner ausgezeichnete Übersetzung des «Hamlet» in das Russische, eine Arbeit, die noch vervollständigt werden wird durch Kommentare und Forschungen zu diesem Drama aus der Feder des Großfürsten, große Verdienste um die Förderung des Verständnisses Shakespeares erworben hat, zum Ehrenmitglied zu ernennen. Die Generalversammlung stimmte den Wahlen und der Ehrung zu.

Nach dem Vortrage des Herrn Intendanten v. Possart über die Frage «Welches System der Scenerie ist am besten geeignet für die Darstellung der Shakespeare-Dramen?» wurde die Entlastung des Schatzmeisters Herrn Kommerzienrats Dr. Moritz erteilt und Weimar wieder für die nächste Generalversammlung bestimmt.

An der Versammlung hatten eine große Anzahl auswärtiger Mitglieder, namentlich auch aus akademischen Kreisen, teilgenommen; so waren vertreten die Universitäten Berlin, Halle, Innsbruck, Jena, Leipzig, München, Würzburg und Louisiana. Auch das gemeinschaftliche Mahl im «Erbprinzen» wies eine zahlreiche Beteiligung auf; unter den Anwesenden befanden sich die Präsidenten der Goethe-Gesellschaft und der Schillerstiftung. Präsident Dr. Oechelhäuser begrüßte im ersten Trinkspruch den Großherzog Wilhelm Ernst; auf die Sr. Königl. Hoheit telegraphisch dargebrachte Huldigung der Gesellschaft lief noch am selben Abend ein herzlicher Dank von der Wartburg ein.

Der Rückblick auf das verflossene Jahr darf uns mit Befriedigung erfüllen: Die Gesellschaft schreitet fort und wird in immer höherem Maße den sich erweiternden Kreis ihrer Aufgaben erfüllen können.

v. B.

Welches System der Scenerie ist am besten geeignet für die Darstellung verwandlungsreicher klassischer Dramen, insbesondere der Shakespeare'schen?

Festvortrag, gehalten auf der General-Versammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1901.

Von

Ernst v. Possart.

Zum Feste der Karlsruher Künstlerschaft in den ersten Märztagen dieses Jahres erging eine Rundfrage an Jünger der Musen und Schriftgelehrte:

«Was ist das innerste Wesen der Kunst? Wer vermag es zu benennen?»

Auch von mir wurde Antwort begehrt.

Ich hielt es für geboten, auf der Größten Einen hinzuweisen, der wie kein Anderer des Rätsels Lösung uns offenbart hat: auf Friedrich Schiller.

In seinem lyrischen Spiel: «Die Huldigung der Künste», läßt er den schaffenden Genius des Schönen aus seiner Höhe herabsteigen, begleitet von den Göttinnen: Architektur, Malerei, Skulptur, Musik, Tanz und Schauspielkunst; die Poesie, die alles verklärende, steht in der Mitte als Verkünderin der weihevollen Worte:

> Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
> Was die Natur tief im Verborg'nen schafft,
> Muß mir entschleiert und entsiegelt werden,
> Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft.
> Doch Schönres find' ich nicht, wie lang ich wähle,
> Als in der schönen Form — die schöne Seele.

Diese erhabenen Worte des Lieblings der deutschen Nation möchte ich auch als Richtschnur hinstellen für die Behandlung des gewichtigen Themas, welches uns heute beschäftigt. Ich möchte jedem vorurteilsfreien Dramaturgen und Regisseur das Wort als Geleitsbrief mit auf den Weg geben, um bei der scenischen Wiedergabe dieser Meisterwerke endlich zu einem würdigen Ziele zu gelangen.

In schöner Form — die schöne Seele! — —

Durch alle Kunstdarbietungen unserer Zeit zieht sich mehr als je das Streben nach ungeschminkter Wiedergabe des Lebens und der Natur; dieses Streben übt seinen Einfluß auch auf die dramatischen Erzeugnisse und ihre theatralische Darstellung, ja, es ist zur Devise der «Modernen» geworden.

Und Hand in Hand damit geht in den letzten Jahren die unzweideutige Forderung, die Werke unserer Klassiker — soweit man ihnen überhaupt noch von jener Seite eine Lebensberechtigung im neuen Jahrhundert zugestehen will, — unverkürzt, unbearbeitet auf die Bühne zu bringen.

Gereicht nun ein grundsätzliches Festhalten an solcher Forderung in der That allen dramatischen Dichtungen und dem Andenken ihrer Schöpfer zum Vorteil?

Ich muß diese Frage mit «Nein» beantworten.

Jede Prinzipien-Reiterei in der Kunst ist von Übel; sie hemmt die Freiheit des Schaffens. Und in der scenischen Gestaltung eines Dramas muß auch dem Bühnen-Praktiker ein gewisses Maß von Selbständigkeit eingeräumt werden.

Denn, hingerissen von der Gedankenfülle, die «sich nimmer erschöpfen und leeren will», breitet sich der entfesselte Genius eines großen Poeten in manchen Scenen über Gebühr aus.

Man denke an den Zeitumfang, den eine Aufführung des Schillerschen «Don Carlos» beanspruchen würde, wollte man alle die Stellen von der Bühne herab zur Geltung kommen lassen, die heute in den Supplementen niedergelegt und den gebräuchlichen Ausgaben entzogen sind! Die Tragödie des unglücklichen Infanten von Spanien wäre dann kaum an drei Abenden scenisch zu bewältigen. Man denke an den Goetheschen «Faust»! Ungestrichen würde er jedwedes Zeitmaß einer theatralischen Darbietung überschreiten; hat doch die bisher vollständigste und immerhin noch gekürzte Dar-

stellung des Werkes in Hannover unter Bodenstedts Ägide schon vier volle Tage in Anspruch genommen!

Ich halte es für falsche Pietät, zu glauben, man müsse bei den Aufführungen unserer Klassiker ein für alle Male den Rotstift respektvoll bei Seite legen.

Jedes Drama ist für die lebendig gestaltende Bühne geschrieben, es soll nach Aristoteles das menschliche Gemüt erheben, rühren, läutern und befreien, und wahrlich, es heißt, dieser einzig ersehnten Wirkung oft mehr Gewalt anthun, wenn man ein Stück in seiner vollen Breite beläßt, als wenn man es sinngemäß und sorgsam beschneidet.

Freilich, — est modus in rebus! Wir müssen einen Unterschied machen zwischen Kürzungen des Originals und weitgehenden Bearbeitungen.

Welche Forderungen sind an einen berufenen Dramaturgen zu stellen?

In erster Linie soll er neben dem geübten Theaterblick auch kluge Anspruchslosigkeit besitzen, um die dichterische Eigenart des Originales in allen wesentlichen Teilen zu respektieren. Nur in diesem Falle wird es ihm möglich sein, die Überfülle des Rhetorischen auf das rechte Maß zurückzuführen, und weitläufige, den Fortgang der Handlung aufhaltende Scenen durch eine ungezwungene Zusammenziehung zu beseitigen. Dabei dürfen weder der Stil noch die Charakteristik der Personen Schaden leiden. Hingegen hat der Bearbeiter das Recht, diejenigen Elemente auszuscheiden, die als trockenes Beiwerk erscheinen, das Verständnis erschweren, oder gar verdunkeln, denn der Ursprung der Ermüdung des Publikums ist stets im Unklaren und Halbverständlichen zu suchen.

Es darf nicht Wunder nehmen, daß gerade die größten Dichter, wie Goethe und Schiller, sich auf dem Gebiete der Bearbeitung fremder Dramen wenig glücklich erwiesen haben; sie waren nicht imstande, die mächtige Eigenart ihrer Natur im Dienste eines fremden Werkes zu verleugnen, und man muß dem Litterarhistoriker Albert Köster beistimmen, wenn er in seinem Buche «Schiller als Dramaturg» bemerkt: «Seine ausgesprochene starke Individualität tyrannisierte die fremden Werke mehr, als es Goethes elastischere Begabung in gleichem Falle that.» —

Das Köster'sche Wort ist zutreffend, aber auch entlastend zugleich, denn sonst würde es kaum entschuldbar sein, daß Schiller bei der Bühnenbearbeitung des «Egmont» jene, für das intime Kolorit des spanischen Hofes so wichtigen und bezeichnenden Scenen zwischen

Machiavell und der Regentin gänzlich in Wegfall kommen ließ, daß er ferner zu gunsten des schauspielerischen Effektes, einzig der Figur des Schreibers Vansen zu Liebe, die so fein abgetönte und von Goethe bewundernswert auseinander gehaltene Stimmung der Volksscenen des ersten und zweiten Aktes hat durcheinander würfeln können.

Und wenn Schiller in der Bühnenbearbeitung des «Macbeth» seine «erworbene Technik auf ein Werk übertrug, das nicht für sie geschaffen war», so wird dies zweifellos ebenso gerechte Bedenken erregen müssen, wie die Gewalt, die er hier, aus seiner eigenen poetischen Empfindung heraus, dem Humor und damit der Charakteristik der ihm anstößig erscheinenden, originellen Figur des «Pförtners» angethan hat.

Und auch bei Goethe, dem Schöpfer der zartesten Lyrik, muß es uns unverständlich erscheinen, daß er in seiner Bearbeitung von «Romeo und Julia» es übers Herz bringen konnte, die köstliche Erzählung Mercutios von der Fee Mab glattweg zu streichen.

Am glücklichsten gestaltete sich noch Schillers Bearbeitung des Lessingschen «Nathan»; denn hier finden wir aus seiner Feder nur zwei Zusätze, von denen der erste das Erscheinen des Derwisches Al-Hafi am Hofe Saladins eingehend und trefflich motiviert, während der zweite, kaum notwendige, aus dem Munde der von Lessing so liebenswürdig gezeichneten Prinzessin Sittah nicht eben freundlich anmutet. Im übrigen beschränkt sich die Schillersche Bearbeitung nur auf Striche, die in ihrer Mehrzahl für eine Aufführung des überaus langen Stückes von Vorteil sind. Einzig das Weglassen der berühmten Worte des Klosterbruders:

> Es hat mich oft
> Geärgert, hat mir Thränen g'nug gekostet,
> Wenn Christen gar so sehr vergessen konnten,
> Daß unser Herr ja selbst ein Jude war,

dürfte allseitige Verwunderung erregen. — —

Poetische Zusätze von unberufener Hand halte ich den Offenbarungen der Klassiker gegenüber für eine Frivolität, — Kürzungen dagegen, das Schaffen von notwendigen Übergängen und das Zusammenziehen einzelner Scenen, wo Einheit und Zeit der Handlung es gestatten, für einen Segen.

Ich begreife vollkommen die Sehnsucht begeisterter Bühnenmänner, lockende Fragmente im Sinne des Dichters zu vollenden

und jene verstreuten Perlen, zu einem schmuckvollen Ganzen vereinigt, der Mitwelt darzubieten.

Georg Brandes sagt in seinem, für Bühnenkünstler unschätzbaren Werke «William Shakespeare»: «In demjenigen Zeitraume Shakespearescher Thätigkeit, den siebenfaches Dunkel umgibt, stoßen wir auf eine kleine Reihe von Dramen, von denen wir bei einigen mit Bestimmtheit erkennen können, daß sie nur teilweise von ihm sind, wie bei «Timon von Athen» und «Perikles». — Bei diesen Stücken sind also den Bearbeitern weitgehendere Freiheiten gestattet.

Die gründlichste Forschung hat festgestellt, daß von Shakespeares dramatischen Werken keine einzige Zeile im Manuskript existiert, ferner, daß der Dichter selbst niemals eine Korrektur zu Gesicht bekommen hat. Mithin ist es ein Unding, von einem «unverfälschten» Shakespeare zu reden, weil wir in diesem Falle ja notwendig die Urschriften von des Dichters Hand besitzen müßten.

Brandes schreibt: «Selbst wenn es in der Folio-Ausgabe der Shakespeareschen Dramen von 1623, welche zwei Schauspieler sieben Jahre nach seinem Tode veröffentlichten, heißt, daß diese Ausgabe nach den urspünglichen Handschriften veranstaltet sei, so ist diese Behauptung in zahlreichen kontrolierbaren Fällen beweislich unwahr; sie ist unwahr da, wo die Ausgabe ganz einfach die alten Pirat-Ausgaben abdruckt, die entweder nur auf dem Wege der damaligen Kurzschrift durch ausgesandte Zuhörer, oder durch unredliche Auslieferung der Rollenbücher des Theaters ermöglicht sein können.»

Shakespeares Bühnendichtungen sind sämtlich schon in den ersten Folio- und Quart-Editionen verändert und mit Zusätzen versehen worden.

Und wenn die streng orthodoxen Shakespeare-Priester jeden dramaturgischen Eingriff in die uns vorliegenden Textausgaben als Entweihung verpönen, so lassen sie absichtlich die Resultate der wissenschaftlichen Forschung außer acht.

Pope, der erste unter den neueren Herausgebern, der die Folio-Edition von 1623 kritisch untersuchte, sagt im Einklange mit späteren Litterarhistorikern:

«Diese Ausgabe ist, einige verbesserte Druckfehler ausgenommen, in jedem Betracht weit schlechter als die Quart-Editionen. Denn erstlich sind die Zusätze nichtswürdiger und schwülstiger Stellen in dieser Ausgabe weit häufiger. Alles, was vielleicht seit jenen ersten Abdrücken von den Schauspielern hinzugethan, oder aus ihrem Munde in die geschriebenen Rollen hineingestohlen war, wurde nun in den gedruckten Text gebracht und alles auf Rechnung des Dichters gesetzt. Akte

und Scenen sind in dieser Ausgabe freilich abgeteilt, aber auf eine sehr ungeschickte Weise; sehr oft da, wo in der Handlung selbst kein Stillstand ist, oder wo man es gut fand, sie zu unterbrechen, um Musik, Tanz, Pantomime u. dgl. einzuschalten. — Zuweilen sind die Scenen versetzt und vorwärts oder rückwärts geschoben.»

Die Sorglosigkeit, die fast alle Dramatiker jener Zeit der Drucklegung ihrer Werke gegenüber bekundeten, erklärt sich zumeist daraus, daß ihnen die buchhändlerische Veröffentlichung derselben keine klingende Münze eintrug. Nur die Aufführung brachte ihnen materiellen Gewinn.

Und über die dreizehn Stücke Shakespeares, welche noch bei seinen Lebzeiten in Quart-Format herauskamen, bemerkt Steevens: «Sie haben sämtlich viele und große Lücken; vor allem zeigt sich hier ein gänzlicher Mangel an Einteilung der Akte und Scenen; eine solche findet sich bloß in dem alten Druck des Othello.»

Es ist demnach bewiesen, daß sämtliche erste Ausgaben der Shakespeare-Dramen ohne scenische Gliederung erschienen sind. Und wenn die Verfechter der sogenannten «unverfälschten Original-Wiedergabe» auf der Bühne eine selbständige Akteinteilung vornehmen, so ist das, streng betrachtet, ja auch schon ein dramaturgischer Eingriff. — —

Aber selbst bei starker Zusammenziehung der Scenen wird dem Regisseur und dem Bühnenmaschinisten noch immer eine schwierige Aufgabe zufallen, wenn sie die scenische Gestaltung unserer klassischen Meisterwerke so glücklich bewältigen wollen, daß der Zuschauer nicht durch zu häufige und langsame Verwandlungen aus der Stimmung gerissen werden soll.

Unsere modernen Dichter machen es der Regie und dem Bühnenmaschinisten ja leicht: sie schreiben keine Dramen mehr, die während eines Aktes scenische Verwandlungen erfordern. Sie sind durch Erfahrung klug geworden und legen von vornherein die Entwürfe ihrer theatralischen Schöpfung so an, daß die Einheit des Ortes wenigstens in jedem Akte gewahrt bleibt. Mag die dekorative Ausstattung dann noch so kompliziert sein, gleichviel: wir haben einen Zwischenakt von fünf bis zehn Minuten; in dieser Zeit läßt sich auf der Bühne viel hervorzaubern.

Die meisten Werke unserer Klassiker aber verlangen, selbst bei energischen Strichen, noch immer mehrfachen Scenenwechsel während der Akte. Der Schillersche «Wilhelm Tell» erfordert 16, der gekürzte «Don Carlos» 15 Verwandlungen. Shakespeares «Hamlet», wie der erste Teil des Goetheschen «Faust» sind selbst bei den

landesüblichen Bearbeitungen nicht unter 14maligem Dekorationswechsel scenisch zu gestalten.

Der Aufbau einer Tragödie in fünf Abschnitten ist aber, wie Gustav Freytag in seiner Technik des Dramas erörtert, kein Zufall; jeder Akt soll einen der Hauptteile des Stückes enthalten: Der erste die Einleitung, der zweite die Steigerung, der dritte den Höhepunkt, der vierte die Umkehr, der fünfte die Katastrophe. Es muß demnach die vornehmste Pflicht der Regie sein, diese Gliederung des Dramas auch bei der Aufführung mit aller Präzision herauszukehren und sie den Hörern erkennbar zu machen; das heißt: Regisseur und Maschinist sollen dafür sorgen, daß da, wo der Dichter genötigt gewesen ist, die Einheit des Ortes und der Handlung mitten im Akte zu unterbrechen, der dadurch erforderliche Scenenwechsel sich möglichst schnell und unscheinbar vollziehe, um die künstlerische Einteilung des Stückes in seine fünf Hauptabschnitte nicht völlig aufzuheben.

Es sollen demnach alle technischen Errungenschaften der letzten Jahre im Bereiche des Dekorations- und Maschinenwesens aufgeboten werden, um den Stillstand der Handlung mitten im Akt auf das geringste Maß zu reduzieren.

Welche Hilfsmittel standen uns bis vor kurzer Zeit hierbei zur Verfügung?

Kann etwa der Zwischenvorhang als ein Vorteil für die möglichst schnelle Verwandlung der Scene bezeichnet werden, — kann er als zweckdienliches Mittel für Zusammenhaltung der vom Dichter geforderten Hauptabschnitte der Handlung gelten? Nein! denn Vorhang bleibt Vorhang, und mit dem Verhüllen des Bühnenraums tritt für den Zuschauer ein Stocken der Handlung ein, das nicht in der Intention des Dichters lag, und das den Gesamteindruck der Darstellung fühlbar unterbricht.

Aus welchem Grunde aber, fragt man sich, ist denn der Zwischenvorhang überhaupt in Gebrauch gekommen?

Der Grund ist nicht schwer zu finden.

Seit in der dramatischen Produktion das Streben nach Schöpfung lebensvoller charakteristischer Figuren mehr und mehr die Oberhand gewonnen, seitdem hat sich auch das Bedürfnis geltend gemacht, auch in der dekorativen Ausführung der Wirklichkeit näher zu kommen und den Eindruck der Scene durch eine möglichst naturgetreue Umrahmung zu erhöhen.

Unsere Klassiker, die vor einem unverwöhnten Publikum standen, verursachten der Regie in dieser Beziehung wenig Mühe. Sie kehrten sich an den Scenenwechsel gar nicht, begnügten sich mit dekorativen Andeutungen und überließen es der Illusion eines theaterfreundlichen Publikums, sich das übrige nach Belieben und Vermögen auszumalen.

Wenn man in früherer Zeit das Kabinet König Philipps II. im «Don Carlos» herzustellen hatte, so genügte eine kurze Dekoration mit offenen Kulissen und einigen darauf gemalten Luxusgegenständen; die geöffnete Mitttelthür zeigte eine graue Hinterwand, die ebenso bequem auf die Seite geschafft werden konnte, wie das einfache Mobiliar: «links und rechts je ein Tisch mit Stühlen.» —

Wie sieht heute dasselbe Gemach auf unseren vornehmeren Bühnen aus? Geschlossene Dekorationen, Thüren und Fenster mit Füllungen, von reichen, echten Portieren überhangen, «praktikable» (das heißt fortnehmbare) Bilder an den Wänden, Teppiche, Kronleuchter, Säulen, Statuetten und Vasen. Die bescheidene Mittelthür hat einem offenen «Bogen» Platz gemacht und dem verwöhnten Auge erschließt sich ein zweites Gemach von gleicher Pracht, und wir dürfen von Glück sagen, wenn die Rückwand desselben nicht noch auf einen Wintergarten führt, zwischen dessen lebenden Blumen eine veritable Fontaine, elektrisch beleuchtet, ihre Wassergarben gegen die Soffiten sendet. — Das Verwandlungszeichen ertönt. — Wie soll man da vor den Augen des Publikums diese Fülle von Material verschwinden und den nicht minder reichhaltigen Apparat für die nächste Scene aufstellen lassen? — Eine «offene Verwandlung» ist unter den angeführten Verhältnissen bedenklich. Das Publikum würde völlig aus der Illusion gerissen werden, müßte es Zeuge sein, wie ein eifriger Theaterarbeiter die schwersten steinernen Kamine ohne jede Beihilfe in die nächste Kulisse trägt, und wie sein Kollege, unter jedem Arm eine Säule von karrarischem Marmor, im Laufschritt durch den Hintergrund sich davon macht. Man war also genötigt, die Verwandlung der Scene zu verschleiern, um die Illusion des Auditoriums nicht zu zerstören. So bürgerte sich der Zwischenvorhang ein, denn er gewährte wenigstens den Vorteil, daß das technische Personal, nicht geniert durch den prüfenden Blick des Zuschauers, schneller manipulieren konnte.

Bietet uns nun eine glänzend ausgestattete Vorstellung, welche aber an Stelle der fünfaktigen Komödie, wie sie der Dichter geschrieben, eine neun- bis zehnaktige vorführt, in der That mehr

künstlerischen Gewinn als eine bescheidene scenische Darbietung, wie sie zu jener Zeit üblich war, da auf der Bühne «die Putzsucht der Regie», um mich eines Wortes von Oskar Blumenthal zu bedienen, noch nicht Platz gegriffen hatte? Liegt der Schwerpunkt der theatralischen Wirkung nicht immer noch im Wort und nicht in der scenischen Beihilfe? Ist ein Appell an die Illusion des Zuschauers in äußerlichen Dingen nicht weit gerechtfertigter als die Zumutung, daß er sich ein vom Dichter sorgfältig gegliedertes Stück in Fetzen ansehe, auch wenn diese Fetzen vergoldet und elektrisch beleuchtet sind?

Solche Erwägungen waren es, die im Juni 1889 den Freiherrn v. Perfall zu dem Entschluß kommen ließen, mit einem nicht unwichtigen Reformversuche vor das Münchener Publikum zu treten. Dieser Versuch bestand in einer gewissen, zuerst in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 12. und vom 15. Juni 1887 von dem ausgezeichneten Ästhetiker Rudolf Genée angeregten Nachbildung der altenglischen Bühne, die schon Ludwig Tieck als das Ideal einer Neuerung betrachtet hatte.

Nach einer Aufführung von «Romeo und Julia» im Dresdener Hoftheater schrieb Tieck seinem Freunde Friedr. v. Raumer:

«Aus mündlichen Gesprächen wissen Sie, wie sehr ich dem älteren Gerüste, welches Shakespeare und seine Zeitgenossen besaßen, vor unserm modernen Theater den Vorzug gebe, ja, daß ich jenes für unsere eigentliche Bühne halte.»

Es war dabei dem kunstbegeisterten Hauptführer der Romantiker, wie auch seinem Anhänger Genée, vornehmlich um eine Vereinfachung des ganzen scenischen Apparates zu thun, durch die es möglich wurde, Shakespeares Bühnendichtungen in derjenigen Form zur Darstellung zu bringen, in welcher sie, wie Genée annahm, von dem großen Briten geschaffen worden sind.

Genée erblickte in dieser Purifizierung für die dramatische Kunst ein Heil, denn er sagt in seinem Buche «Zeiten und Menschen»: «Eine auf Vernunftgründen fußende gesunde Reaktion ist immer ein Fortschritt.»

Leider kann das dem Theater gegenüber nicht anwendbar erscheinen, denn wohin müßten wir kommen, wenn auf der Bühne die nüchterne Vernunft die Oberherrschaft über die poetisch schaffende Phantasie gewinnen würde! Freilich glaubten auch Tieck und Genée in ihrem Kampf gegen ein «unkünstlerisches Natürlichkeitsprinzip» der Phantasie keineswegs die Flügel zu beschneiden, vielmehr sind

beide Ästhetiker der Ansicht, das symbolisch andeutende Gerüst der Shakespeare-Bühne könne und müsse nur dazu dienen, bei den Zuschauern die Selbstthätigkeit der Phantasie hervorzurufen.

> Ergänzt mit den Gedanken uns're Mängel,

sagt Shakespeare im Prolog zu Heinrich V.,

> Denkt, wenn wir Pferde nennen, daß
> Ihr sie den stolzen Huf seht in die Erde prägen,
> Denn Euer Sinn muß uns're Kön'ge schmücken!

Und Tieck schreibt in ähnlichem Sinne: «Wer sich den Schauplatz ohne Dekoration nicht vergegenwärtigen kann, versteht die Meisterwerke Shakespeares nur halb.»

Der liebenswürdige Romantiker, dessen Geist so gern in der buntglitzernden Wunderwelt phantastischer Märchen lebte, wähnte bei seiner unablässigen Verherrlichung des großen britischen Genius, das moderne Publikum werde sich auf den Standpunkt jener naiven Zuschauer versetzen können, für welche Shakespeare seine Dramen geschrieben hat. Aber unglücklicherweise sieht und hört der unbefangene Zuschauer heutzutage Dinge, wie sie wirklich sind, nicht wie die Shakespeare-Forscher sich dieselben einer Reform zuliebe vorstellen. Unser modernes Publikum ist leider nicht mehr so generös, die Kosten der Ausstattung mit eigener Phantasie zu bestreiten. Wir wollen nicht allein das Wort auf der Bühne an unser Ohr dringen lassen, auch unser Auge will angeregt, will befriedigt sein.

Es werden im kommenden Juni zwölf Jahre, daß Baron v. Perfall die neue, von Genée vorgeschlagene Scenerie in München erprobte, die durch Lautenschläger und Savits zur technischen Ausführung gelangte.

Ein Vorhang schließt hier nach der Tiefe zu die Vorderbühne von der erhöhten Hinterbühne ab. Die erstere, von Säulen getragen, durch figurenreiche Gobelins seitwärts abgedeckt, bleibt unveränderlich, während rückwärts hinter dem geschlossenen Vorhang die Dekoration der zweiten Bühne gewechselt werden kann; allein die letztere ist in dem, was sie zu bieten vermag, sehr beengt, und kann sich von der drückenden Monotonie der stereotypen Vorderbühne nicht befreien. — —

Ein ganzes Heer von Berichterstattern war bei der ersten Vorstellung aus allen vier Winden angerückt, um dem interessanten Versuche beizuwohnen. In dem Sturme verschiedener Meinungen, der auf die Geister mehr verwirrend als aufklärend wirkte, konnten nur wenige eine freie und klare Anschauung gewinnen. Es war

daher die Notwendigkeit des Abwartens am Platze; die beste Lehrmeisterin ist ja immer die Zeit. Und zweifellos hat die Shakespeare-Bühne einen nicht zu unterschätzenden Vorzug: ihre Herstellung verursacht wenig Mühe und Kosten. Ernst v. Wolzogen meinte daher scherzweise, man müsse sie eigentlich die «Sparbühne» nennen.

Umsomehr stand zu erwarten, daß schon der geringe materielle Aufwand viele Theaterleiter zu einer Nachahmung des Münchener Versuchs verlocken würde.

Es fanden sich aber in dem langen Zeitraum von zwölf Jahren nur drei Direktoren dazu bereit: der kluge, allem Neuen huldigende Angelo Neumann in Prag, Emmerich v. Bukovics, der spekulative Leiter des Deutschen Volkstheaters in Wien, und Direktor Löwenfeld vom Berliner Schiller-Theater.

Neumann legte der Münchener Scenerie den schönen Namen einer «neuklassischen Bühne» bei, vermutlich, um ihr dadurch in den Augen des Publikums noch ein Relief zu verleihen. Die Prager Presse stand dem Unternehmen sympathisch gegenüber, allein sein Reiz muß sehr bald geschwunden sein, denn Neumann fühlte sich zu weiteren Versuchen nicht ermuntert.

In Wien geschah die Einführung der Shakespeare-Bühne auf dem Deutschen Volkstheater unter sehr günstigen Auspizien. Anläßlich der hundertjährigen Feier zur Erinnerung an Franz Grillparzer, den edlen Vertreter der klassischen Richtung, gab man in dieser neuen Scenerie «König Ottokars Glück und Ende». Die Zuschauer wurden bei ihrer hochgehenden patriotischen Begeisterung durch die äußerlich schmucklose Eigenart der theatralischen Darbietungen an jenem festlichen Abend nicht irritiert, allein der nachfolgende Versuch auch «Hamlet» ohne die modernen technischen Hilfsmittel in altenglischer Einfachheit aufzuführen, fand wenig Anklang, und so hatte es denn mit diesen beiden Einstudierungen sein Bewenden. Schließlich machte noch das Schiller-Theater in Berlin einen Versuch mit der neuen Bühne. «König Lear» und «Götz von Berlichingen» wurden dort einstudiert. Aber nach einiger Zeit verschwanden auch diese Aufführungen vom Repertoire des volkstümlichen Theaters der Reichshauptstadt. Treffend bemerkte damals ein hervorragender Kritiker: «Es wirkt ermüdend, die Personen stets auf der Oberbühne auftreten und dann über drei Stufen ins Proscenium gehen zu sehen; die Abgänge durch die Gobelins, die die erste Gasse verkleiden, stören die Illusion, da man nie weiß,

wohin die Herrschaften gehen — von Teppich — zu Teppich. Während auf der Vorderbühne die Handlung weiterschreitet, schließt plötzlich ein kleiner Vorhang ganz unmotiviert die Hinterbühne ab. So kommt es, daß wir oft eine bloße Gardine, dann wieder einen voll realistischen Hintergrund vor uns haben, wodurch der eigentliche Spielraum zu einem inkonvenablen Nichts und Etwas werden muß.»

Hier ist auch, meines Erachtens, der wundeste Punkt der Shakespeare-Bühne. Sie sollte ursprünglich zur Ersparung des unseligen Zwischenvorhangs dienen, um ohne ihn Verwandlungen auf offener Scene schnell zu ermöglichen; dabei verlieren wir aber jetzt, infolge des allzu rapiden Wechsels zwischen einer malerischen Scenerie und einer, den Hintergrund bildenden nackten Gardine, die gar nichts ausspricht, die natürliche Vorstellung der Dinge, und sind so in Wahrheit durch die Rückkehr zur alten englischen Bühne von einem Übel in das andere geraten.

Für die Unzulänglichkeit der neuen Einrichtung lieferte übrigens Genée, ihr geistiger Vater, selbst den schlagendsten Beweis, indem er die fünfaktige Komödie «Verlorene Liebesmüh» für die moderne Dekorationsbühne in drei Akte umarbeitete. Er bekannte offen, daß diese gefällige, geist- und witzreiche Komödie in der überlieferten Form unaufführbar sei und im Interesse die Bühnenwirkung notwendig eine Bearbeitung erheische. Nebenbei bemerkt, hat die Darstellung des Stückes in dieser Gestalt mit trefflichem Gelingen zu einer Zeit stattgefunden, wo dem Bearbeiter die eben ins Leben gerufene Münchener Shakespeare-Bühne zur Verfügung gestanden hätte. Sein Verzicht auf ihre Benutzung ist in diesem Falle gewiß von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Ungeachtet aller hier dargelegten Bedenken will ich nicht verkennen, daß die vereinfachte Bühne sehr wohl geignet ist, diejenigen verwandlungsreichen Lustspiele unzerrissen zur Geltung zu bringen, wo vor allem der Humor das Rad schlägt, der Pfeil des Witzes hin und her pfliegt, und wo Zimmer, Straße und Garten in schnellem Wechsel mehr die Scenerie anzudeuten als einen wirkungsvollen Hintergrund zu bilden haben; hier ist die neue Bühne wohl am Platze. Auch da, wo Haupt- und Staatsaktionen vor sich gehen, die eines lokalen Kolorits nicht bedürfen, wo, wie in den Königsdramen, Schlachten auf Schlachten folgen, die am besten auf dem Theater nur angedeutet werden, da sie doch niemals wahrheitsgetreu zu versinnbildlichen sind, kann die Shakespeare-Bühne vorteilhaft zur Verwendung gelangen, besonders wenn die Zersplitterung der Akte durch einen gewissenhaften Be-

arbeiter glücklich vermieden wird; und für solche Stücke wollen wir sie denn auch an den Münchener Hofbühnen und für die geplanten Volksvorstellungen im neuen Prinz-Regenten-Theater beibehalten.

Allein da, wo gewaltige Gegensätze im Drama durch das Bühnenbild hervorgehoben werden sollen, wo große Stimmungen einen entsprechenden dekorativen Hintergrund erfordern, wie in «Macbeth» und «Lear», da erweist sich die Shakespeare-Bühne als unzulänglich.

Einen deutlichen Beweis dafür bot hier gleich die erste Wiedergabe des «Lear». Die große Tragödie des Undankes soll uns den greisen König zuvörderst «auf hohem Väterthrone», umgeben von mehr denn hundert ehrerbietigen Vasallen, im vollen Glanze seiner langgeübten Herrschermacht vergegenwärtigen. Und dieses farbenreiche, prächtige Bild soll im Gedächtnis des Zuschauers auch dann noch haften, wenn der entthronte Monarch nach seiner Verstoßung im tobenden Gewitter auf ödem Felde «zu Tieren sich und Raubgesindel bettet»; denn äußere Verhältnisse peinlichster und qualvoller Natur sind es ja, die den beklagenswerten Greis endlich in die Nacht des Wahnsinns stürzen und diese krassen Gegensätze zwischen dem einstigen Glanz und dem nun hereinbrechenden Elend müssen dem Zuschauer auch bildlich vor Augen geführt werden.

Die Shakespeare-Bühne aber vermag solche Gegensätze nicht zu veranschaulichen; für die Darstellung majestätischer Pracht im glanzerfüllten Königssaale ist sie zu kahl und nüchtern; für die Vergegenwärtigung des entfesselten Elementes auf sturmgepeitschter Haide aber zu wohnlich und intim.

Sie bietet in ihrer stereotypen architektonischen Umrahmung zu wenig charakteristische Farbe, um die Stimmung anzuregen — und wiederum zu viel des Steifen und Illusionsstörenden, um die selbstthätige Phantasie nicht zu beirren.

Eine erhebliche Besserung dieser Mängel sichert uns nun Lautenschlägers neueste technische Errungenschaft: «Die drehbare Bühne.»

Als ich vor acht Jahren die Leitung der königlichen Theater in München übernommen hatte, konnte ich mich von dem Gedanken nicht trennen, die Mozartschen Spielopern in das intime Residenztheater zu verlegen, das mit seinem entzückenden Rokokorahmen für die stilvolle Verkörperung der ewig jungen Meisterwerke wie geschaffen erschien.

Der glänzende Erfolg, den gleich die erste Darbietung «Figaros Hochzeit» errang, spornte mich an, auch '*Così fan tutte*' das infolge

seiner allzuhäufigen schwierigen Verwandlungen Gegenstand mannigfacher, aber stets verunglückter Bearbeitungen gewesen, hier nach der Original-Partitur wieder zu Ehren zu bringen.

Allein diese Aufgabe schien unlösbar, denn das Werk enthält in seinen 2 Akten 9 Verwandlungen äußerst komplizierter Art. Die äußere Veranda vor einem Wirtshause verwandelt in das intime Boudoir der beiden Liebhaberinnen, von da geht es in den üppigen Garten des Hotels mit seinen Terrassen und Laubgängen, endlich in den großen Speisesaal, der zu einem Hochzeitsschmaus hergerichtet ist. Jede dieser scenischen Veränderungen, d. h. das Fortschaffen der einen und die Neuherstellung der folgenden Dekoration würde stets einen Zeitaufwand von ungefähr 7 Minuten, — bei allen 9 Verwandlungen also eine volle Stunde in Anspruch genommen haben. Die ungestrichene Oper aber füllt ohnedies schon einen langen Theaterabend aus. Selbst wenn man also an das Publikum die starke Zumutung stellen wollte, eine ganze Stunde nur bei der Verwandlung der Scenerie müßig im Theater zu sitzen, würde immerhin dieses entzückende, Mozartsche Meisterwerk, das sich leichtflüssig und graziös abspielen muß, durch ein derartiges Zerreißen der Handlung um seine ganze Frische gebracht werden. Infolge dieses Übelstandes hatte sich '*Così fan tutte*' bisher nirgends einbürgern können.

Da geschah das Unerwartete: Karl Lautenschläger, den die Unzulänglichkeit der von ihm selber konstruierten Shakespeare-Bühne nicht zur Ruhe kommen lassen wollte, war unablässig bemüht gewesen, ein neues System der Technik zu schaffen, wodurch es ermöglicht würde, die Schnelligkeit der Verwandlungen mit stimmungsvoller scenischer Ausstattung zu verbinden. Das glückte ihm endlich durch die Erfindung der drehbaren Bühne.

Man denke sich das ganze Podium leer, alle Kulissen herausgenommen. Der nackte Boden enthält eine drehbare, runde Scheibe, die einen so großen Kreis bildet, daß derselbe vom Souffleurkasten bis zur hintersten Tiefe des Theaters, und links und rechts nahe bis an die Seitenwände reicht. Auf der vorderen Hälfte dieses Kreises nun stellt man die erste Dekoration des Stückes auf: sie schaut dem Publikum gerade ins Gesicht. Dahinter steht Rücken an Rücken mit der ersten Scenerie, auf der bisher verdeckt gewesenen Hälfte der Drehscheibe, bereits die zweite Dekoration fertig.

Ist nun die erste Scene abgespielt, so wird durch einen elektrischen Motor die Scheibe herumgedreht, und die zweite Dekoration tritt an die Stelle der ersten; diese steht nun hinten, dem Publikum unsichtbar. —

Man räumt sie fort, und stellt, während die zweite Scene sich abwickelt, ein neues drittes Bühnenbild auf den leer gewordenen Platz. — Scene 2 ist zu Ende, die Scheibe dreht sich aufs neue und Dekoration 3 kommt nach vorn.

Man kann sich nun, den Bedürfnissen des darzustellenden Werkes entsprechend, die Drehscheibe in beliebiger Weise dienstbar machen; man kann nur ein Viertel oder Fünftel des Kreises mit einer kurzen Dekoration bebauen, um für die darauf folgende einen desto größeren Spielraum zu gewinnen.

Aber die Lautenschlägersche Drehbühne hat nicht nur praktische, sie hat auch künstlerische Vorzüge. Man ist nicht mehr an das viereckige Kulissensystem und die damit zusammenhängende Gradlinigkeit der Dekorationen gebunden. Schräge, pittoreske Aufstellungen werden zutage treten und unser Auge erfreuen; das ewige Einerlei der traditionellen rechtwinkligen Zimmer wird aufhören; die hinten glatt abgeschnittenen Straßendekorationen werden lebendigen und originellen Bildern Platz machen, und wo im früheren Bühnenbetrieb nur bemalte Leinwand möglich war, die man schnell in die Höhe ziehen und herablassen konnte, wird jetzt die Verwendung feststehender, plastischer Dekorationsteile die naturgetreue Wirkung der Scene wesentlich erhöhen. Wie eine plastische Wandeldekoration ziehen die Bühnenbilder an uns vorbei, denn auch die Übergänge von einer Dekoration zur andern sind landschaftlich und architektonisch vermittelt. Durch diese geniale Erfindung, die für die Überwindung schwieriger Verwandlungen auf der Bühne gleichsam das Ei des Kolumbus ist, wurde es uns möglich, jede der neun scenischen Veränderungen von *'Così fan tutte'* in 15 Sekunden zu bewirken, und die Gesamtzeit aller Verwandlungen, die vordem eine Stunde betrug, auf $1^1/_2$ Minute herabzumindern. Damit konnten wir zu unserer freudigen Genugthuung das Werk ungestrichen und dennoch mit glänzender, intimer Ausstattung in drei Stunden bewältigen. Die so lange im Staube der Opern-Bibliothek begraben gewesene herrliche Oper Mozarts war damit dem deutschen Theaterpublikum wieder geschenkt. Der Erfolg, ist dem Werke in dieser Gestalt seit vier Jahren treu geblieben. Und jüngst hat auch Direktor Mahler, der die Aufführung in München sah, sich beeilt, *'Così fan tutte'* auf der in Wien dazu eigens hergestellten drehbaren Bühne dem Reportoire des k. k. Hofoperntheaters einzuverleiben, und er hat damit denselben glänzenden Erfolg errungen wie wir in München.

Unser Versuch, die drehbare Bühne für den intimen Scenenraum des Münchener Residenztheaters zu verwenden, läßt natürlich nicht den ganzen Umfang des Wertes der Lautenschlägerschen Errungenschaft bemessen. Während Zimmer und Säle hier in völlig zutreffendem Größenverhältnis erscheinen, bleiben die Straßenbilder in '*Così fan tutte*' und «Don Giovanni» auf dieser Drehscheibe von geringem Durchmesser hinter der gewünschten Wirkung zurück.

Bei dem in absehbarer Zeit erfolgenden Umbau unseres großen Hof- und Nationaltheaters ist auf die Herstellung einer drehbaren Bühne im vollen Umfange des weiten Scenenraumes Bedacht genommen. Erst bei so großen Dimensionen werden die außerordentlichen Vorzüge dieser Erfindung in überraschender Weise zur Geltung gelangen.

Der Unterschied zwischen der Shakespeare-Bühne und der drehbaren fällt im Hinblick auf die Herstellungskosten allerdings in die Augen.

Wenn man der ersten das ihr von Wolzogen beigelegte Prädikat der «Sparbühne» in der That nicht versagen darf, so wird man diese Bezeichnung nicht sogleich auch auf die drehbare Bühne anwenden können; denn sie verlangt ein größeres Anlagekapital für die maschinelle Einrichtung und den elektrischen Betrieb.

Während die erstere nur einer Stammdekoration, einer einzigen scenischen Umrahmung für alle Stücke bedarf, muß hier bei jeder Verwandlung ein neues Bild kombiniert werden. Und in dem Falle, wo spätere Auftritte sich in derselben Dekoration abspielen sollen, wie vorher, kann man sie dennoch nicht genau in der gleichen Weise benutzen wie das erstemal, sondern sie muß stets wieder aus den einzelnen Teilen neu zusammengestellt werden, da sie sich nun an ganz andere Kulissen anzuschmiegen hat, wie zuvor, — und man bei ihrer Anordnung obendrein noch auf die zunächst folgende Verwandlung Rücksicht nehmen muß.

So waren wir gelegentlich der Inscenierung des Mozartschen «Don Giovanni» genötigt, den Garten vor des Komthurs Hause (Akt I), dem gleich darauf «die Straße» folgt, in anderer Eintheilung herzustellen, als bei seinem zweiten Sichtbarwerden, wo er der Kirchhofscene Platz zu machen hat.

Eine derartig aufmerksame Behandlung des dekorativen Teiles wird auch bei der Inscenierung unserer klassischen Schauspiele auf der Drehbühne unvermeidlich sein.

Hier müßte man z. B. das Gemach des Saladin im Beginn des zweiten Aktes von Lessings «Nathan» ganz anders konstruieren als später, wo es wiederum erscheint; denn hier folgt ihm «der Flur in Nathans Hause», während es dort von der «Gegend unter den Palmen» abgelöst wurde. Und dennoch soll dem Publikum der Unterschied nicht in die Augen springen.

Allerdings, — je größer die drehbare Scheibe ist, desto mehr Gelegenheit bietet sie, auch vorhandene Dekorationsteile von beliebiger Qualität geschickt zu verwenden.

Die räumlich ausgedehntesten Theater werden demnach, — sobald die Kosten der Anlage einmal gedeckt sind, — mit der neuen Erfindung verhältnismäßig am billigsten arbeiten. Immerhin bedarf es bei dem Entwurf der Scenerie für die drehbare Bühne sehr sorgsam abgewogener Dispositionen und eines überaus kundigen Maschinisten, der allerdings kaum um einen so winzigen Gehalt zu gewinnen sein dürfte, wie er heutzutage für diesen hochverantwortlichen Posten bei den meisten Bühnen gebräuchlich ist.

Es wird nötig sein, daß den scenischen Apparat ein Techniker beherrsche, bei dem der Sinn für Perspektive und Farbenwirkung besonders ausgebildet ist. Bei unseren alten Theater-Landsknechten, die sich vom Zimmermann zum Bühnenmeister langsam emporgearbeitet haben, kann man solche Vorbildung nicht beanspruchen, und es ist hohe Zeit, daß die Wissenden ihres Faches, gediegene Männer, wie Lautenschläger und Fritz Brand in Berlin sich einmal zusammenthun, um hier ernsthaft Schule zu machen für einen unterrichteten jungen Nachwuchs, damit endlich auf der Bühne die Verwechselung des architektonischen Stiles und die brutale Farbengebung aufhören: — der blutrote Sonnenuntergang und der blaue Mondschein, — denen wir auch heute noch, selbst bei den vornehmsten Theatern begegnen.

Nebenbei ist auf der drehbaren Bühne die Größe und Konstruktion der Gemächer verlockend für eine intime innere Ausstattung. Man wird Kamine, Bilderrahmen, Vasen, Statuetten und andere Requisiten plastisch ausführen müssen, um den vollen Eindruck der Naturwahrheit zu erzielen.

Die planvolle und lückenlose Inscenierung jedes einzelnen großen klassischen Dramas auf der drehbaren Bühne wird demnach nicht ohne entsprechende Opfer zu beschaffen sein.

Nach einer Seite hin ermöglicht allerdings der Betrieb der überaus praktischen Erfindung größere Ersparnisse, als sie irgend

ein anderes System gewähren kann: Er erfordert nur ein geringes Arbeitspersonal. Während sonst bei den langdauernden Verwandlungen sich hundert fleißige Hände regen mußten, um ein Bühnenbild wegzuschaffen und das andere an seine Stelle zu setzen, vermag hier der einzelne Mann am elektrischen Regulierapparat mit drei Hebelgriffen die Verwandlung zu vollziehen und eine komplette scenische Ausstattung in die andere hinüber zu leiten; es dreht sich mit der Dekoration zugleich die dem Publikum unsichtbare Unterbühne, die alle Versenkungen, Kassetten und Beleuchtungsdrähte in sich birgt.

Aus dem Gesagten erhellt, daß sich derartige Aufführungen hauptsächlich in großen Centren, wie Berlin, München, Dresden oder Wien lohnen, wo die ständige Einwohnerzahl und das täglich neu auf dem Plan erscheinende Fremden-Publikum allabendlich ein so starkes Kontingent von Theater-Besuchern stellen, daß bei jedem neuinscenierten Drama auf wenigstens 100 volle Häuser zu rechnen ist.

Und auch da möchte ich für die Einführung der drehbaren Bühne plädieren, wo ein kunstbegeisterter Fürst seine Residenz mit den glücklichen Errungenschaften der modernen Theatertechnik beschenken will, oder wo die theaterfreundliche Gemeinde-Vertretung industrieller Städte geneigt ist, den Pächtern ihrer Bühnen zu einem höheren künstlerischen Betriebe die Hand zu bieten. Unter solchen Lebensbedingungen aber würde die drehbare Bühne für die vollendete Darstellung klassischer Dramen die idealste Lösung gewährleisten.

Herzog Georg von Meiningen, der größten Regisseure einer, der bemüht war, jedes scenische Bild stilvoll und gewissenhaft auszugestalten, sagte einmal, als man an seiner Hofbühne über zu lange Verwandlungspausen klagte: «Ja, wenn die Leute etwas Vollendetes sehen wollen, dann müssen sie eben warten!»

Allein auf diese Weise war der langersehnte Weg nicht gefunden, um den schnellen Scenenwechsel mit der malerischen Schönheit der einzelnen Bilder vereinigt zu sehen.

Die drehbare Bühne aber löst dieses Problem. Sie würde das, was einst der Herzog von Meiningen in seinen mustergiltigen Inscenierungen klassischer Stücke, leider nur unter notgedrungener Zerreißung der Akte durch den damals noch unvermeidlichen Zwischenvorhang, dem theaterliebenden Publikum schenkte, hier in ungetrübter Einhaltung des dramatischen Aufbaues, somit in völlig einwandfreier, tadelloser Erfüllung aller künstlerischen Ansprüche darbieten.

Der Notbehelf der Zwischengardine ist heute durch die drehba Bühne überwunden; denn welcher Regisseur wird ein Publikum wo noch zwölf Minuten auf eine scenische Verwandlung warten lasse wenn er sie in ebensoviel Sekunden herstellen kann?

Und auch die Shakespeare-Bühne ist von der neuen Erfindu überholt; denn wer wird auf eine künstlerische Ausstattung d einzelnen Scenenbilder verzichten, wenn sie ohne Zerreißung d Hauptabschnitte, ohne merkbaren Zeitaufwand bequem zu schaffen is

Die Lautenschlägersche Errungenschaft verbindet die Möglichk eines stimmungsvollen Kolorites mit strengem Zusammenhalten d wohlgegliederten Akte; sie vereint die unangetastete Ökonomie d dichterischen Aufbaues mit Wahrheit und Intimität der äußeren G staltung.

Sie ist die Bühne der Zukunft, die uns die Möglichkeit gewäh auch in der theatralischen Darbietung Schillers Wort zu verwirkliche

Denn Schönres find ich nicht, wie lang ich wähle,
Als in der schönen Form die schöne Seele.

Ludwig Fulda, Paul Heyse und Adolf Wilbrandt über die Schlegel-Tiecksche Shakespeare-Übersetzung.

Mitgeteilt von

A. Brandl.

Daß Shakespeare unserem Volke nicht im Originaltext vorgespielt werden kann, ist auf den ersten Blick ein Übelstand. Sieht man aber näher zu, wie viel häufiger der übersetzte Shakespeare bei uns aufgeführt wird, wie viel breitere Klassen er anspricht, wie mächtiger er unser litterarisches Leben durchdringt als der originale in England, so stellt es sich als ein großer Vorteil für uns heraus, daß wir durch die Übersetzung einen modernen Shakespeare besitzen. Für den Engländer ist sein größter Klassiker durch das Sprachgewand des 16. Jahrhunderts etwas altertümlich und seltsam, manchmal sogar dunkel geworden; uns wird er durch viele, zum Teil geniale Sprachvermittler so nahe gebracht, als hätte er gestern geschrieben.

Freilich hat die Beweglichkeit des übersetzten Textes auch ihre Kehrseite: sie ladet zu immer neuen Verbesserungen und Modernisierungen ein, sie fordert immer neue Arbeit und Nachhilfe. Obwohl die Schlegelsche Übertragung eine der besten ist, die jemals gemacht wurden, und als solche in den weitesten Kreisen anerkannt wird, unterliegt sie doch auch diesem Drang, das Vortreffliche noch zu übertreffen, das Geschmackvolle stets dem herrschenden Geschmack anzupassen. Andere ausländische Klassiker sind noch lange nicht so gut verdeutscht, und doch erhebt sich von Zeit zu Zeit immer wieder der Ruf nach einer Verbesserung des Schlegel-Tieckschen Shakespeare. Zufriedenen Gemütern mag dies ungebührlich erscheinen; aber sollten wir es nicht eher als erfreuliches Zeichen für die Lebhaftigkeit des

Interesses am Hamletdichter und für seine unerschütterte Stellung im Brennpunkt der litterarischen Aufmerksamkeit fassen?

Kaum war das von Schlegel 1797 begonnene, unter Tiecks Leitung nach einem Menschenalter 1833 vollendete Werk von einer Generation genossen worden, so erhob sich im Jahre 1867 ein zweifacher Versuch es zu bessern. Einerseits veranstaltete die Shakespeare-Gesellschaft unter Ulricis Redaktion eine sorgfältige Ausmerzung sachlicher Irrtümer in den von Schlegel bearbeiteten 17 Stücken, auch in den gelungeneren Produkten seiner Fortsetzer Baudissin und Dorothea Tieck, sowie eine vollständige Umgießung von neun Dramen, die ihnen weniger gelungen waren. Während hiebei das Streben nach wissenschaftlicher Richtigkeit überwog, schufen hervorragende Autoren wie Bodenstedt, Freiligrath, Gildemeister, Heyse, Kurz, Wilbrand eine neue Gesamt-Übersetzung, die bei Brockhaus erschien und zum Teil ganz Ausgezeichnetes bot. Für eine Weile konnte man Schlegel-Tieck als überwunden betrachten.

Aber die Ruhe dauerte nicht lange. Die Käufer verlangten von den Buchhändlern immer noch massenweise «Schlegel-Tieck». Bernays gewiß nicht blind gegen mannigfache Schwächen, namentlich in Dorotheas Arbeiten, kam diesem fast elementaren Bedürfnis durch seine Ausgabe 1871 entgegen, die ganz konservativ ist und fast nur Druckversehen — solche begegnen in Schlegel-Tiecks Ausgabe letzter Hand leider in Scharen — beseitigen will; selten erlaubte er sich eine von den Übersetzern später verschmähte Lesart aus den Handschriften einzufügen. Frei nachzubessern unternahmen Max Koch (bei Cotta 1880), Gosche und Tschischwitz (bei Grote 1889), von nachfeilenden Ausgaben einzelner Stücke zu geschweigen. Aber die Käufer bestanden trotzdem immer noch auf «Schlegel-Tieck»: ihr Werk unverändert abzudrucken blieb durch die Nachfrage auf dem Markt schlechterdings geboten. Der Vorsitzende unserer Shakespeare-Gesellschaft, Wilhelm Oechelhäuser, veranstaltete daher einfach einen Abdruck von Schlegel-Tiecks Ausgabe letzter Hand, in einem Bande gebunden zu einem Thaler, behufs weitester Verbreitung im Volke mit kurzen Vorworten zu jedem Stück; dieses Hausbuch hat seit 1891 bereits über 30 starke Auflagen erlebt. Den konservativen Textbehandlern habe ich mich in meiner kommentierten Ausgabe von 1896 ebenfalls angeschlossen und lediglich die von Schlegel-Tiecks Setzern verderbten Wörter, verlorenen Verse und dergl. möglichst vollständig hergestellt; nicht als ob ich den Schlegel-Tieck-Text in allen Einzelheiten für vollkommen hielte — in meinem biographischen

Versuche über Shakespeare 1894 habe ich mir beim Zitieren mancherlei zu ändern erlaubt —; sondern weil mir diese Gesamtübersetzung wie ein Klassiker bewertet und bewertbar scheint.

Es ist lehrreich nachzulesen, wie Gustav Freytag 1880 über die Bestrebungen von 1867, die Arbeiten von Baudissin zu überbieten, sich aussprach («Im neuen Reich», am Schluß des Artikels «Baudissin und die Shakespeare-Gesellschaft»; Ges. Werke XVI 368). Freytag wollte das Gute Hertzbergs, der unter Ulricis Redaktion mehrere Baudissinische Übersetzungen durch neue ersetzt hatte, «keineswegs
«unterschätzen. Er war seinem Vorgänger an philologischer Schulung
«und an Sprachgelehrsamkeit überlegen. Bei Baudissin laufen einige
«Flüchtigkeiten und hier und da Verfehltes im Ausdrucke unter;
«die Korrektheit Hertzbergs ist sicherer. Im ganzen aber ist ihm
«Baudissin wieder in Anmut der Sprache, in stilvoller Haltung und
«dramatischem Vortrage überlegen. Und wenn beide als treffliche
«Übersetzer nach dem Maß und Geschmack ihrer Zeit gerühmt werden
«dürfen, so hatte Baudissin doch das Vorrecht, als der ältere und
«als Mitbegründer unseres deutschen Shakespeare bereits im Besitze
«zu sein. Dies aber musste für das Bewahren des Baudissinschen
«Textes entscheiden. Denn die poetische Wiedergabe des englischen
«Shakespeare durch Schlegel und Baudissin, Stil und poetische Sprache
«beider haben etwas gemeinsames und ihnen eigenartiges, was nicht
«mehr ganz modern ist und bereits der Vergangenheit angehört.
«Beide zusammen haben für Shakespeare einen deutschen dramatischen
«Stil geschaffen, welcher auch noch in Momenten grosser Bewegung
«den Zusammenhang gefügter Perioden zu erhalten strebt, und welcher
«in Wörtern, Bildern und Redensarten das, was unserer Empfindung
«als gemein, roh und plump erscheint, ohne daß es wahrscheinlich
«zu Shakespeares Zeit so aufgefasst wurde, vorsichtig abdämpft und
«mildert, um grössere Einheit in der Tonfarbe zu erreichen. Man
«hat deshalb wohl von ihrer Übertragung — nicht ganz richtig —
«gesagt, daß sie dem Shakespeare ein vornehmeres Gewand verleihe,
«als er im Englischen trage. Dieser Behandlung der Shakespeareschen
«Sprache steht jetzt bereits eine neuere gegenüber — auch die
«Hertzbergs — welche sich bemüht, überall so scharf wie möglich
«zu charakterisieren, Grelles, Hartes und selbst was als unschön ver-
«letzt, nicht zu vermeiden; auch moderne Ausdrücke und Wendungen
«zu gebrauchen, mit geringerer Rücksicht darauf, ob sie auf der
«Bühne zu der Tracht der dargestellten Helden und zu dem historischen
«Kostüm, welches uns der ganze Shakespeare erhalten hat, passen

«wollen. Bei solchem Streben nach wortgetreuem, energischem Aus-«drucke wird zuweilen im einzelnen gewonnen, im ganzen aber beim «Lesen und auf der Bühne die Schönheit der Gesamtwirkung nicht «gefördert.» — Dies ist wohl der Kern der Erfahrungen, die man damals machte und mit denen jeder Neuerer gewissenhaft rechnen sollte.

Jetzt, ein Menschenalter nach 1867, scheinen wir in ein zweites Stadium der Umwälzung im großen Stil einzutreten. Wenigstens haben uns in jüngster Zeit mehrere Broschüren und Zeitschriften-artikel dies dringend empfohlen. In einem Nürnberger Gymnasial-programm hat Christian Eidam 1898 eine Anzahl Schlegelscher Fehler zusammengefaßt und Ratschläge zu ihrer Heilung beigefügt. Er zog fünf Dramen zu eklektischer Untersuchung heran, Cossmann in einer Separatausgabe des Schlegelschen Hamlet 1898 nur dies eine, aber mit dem Bestreben, alle Mängel darin zu beseitigen. Großen Eindruck machten dann die Übersetzungen von Hamlet, Romeo und Macbeth von Fr. Th. Vischer, die aus dessen Nachlaß 1900 veröffentlicht wurden; namentlich in Macbeth, wo er sich mit Dorothea zu messen hatte, zeigte sich, wie sehr er deren Sprachkunst in den Schatten stellte (Archiv CVI 70—88). Nun hielt es Professor Wetz-Gießen für zeitgemäß, die «oft gehörten Lobesphrasen über den sog. Schlegel-Tieckschen Shakespeare, die um so eifriger wiederholt werden, je sinnloser sie sind», kräftig zu bekämpfen (Engl. Studien XXVIII 321—365). Er räumt zwar dem Werk Schlegels für seine Zeit einen hohen Rang ein, findet es aber ungleich, oft mühevoll, schwerfällig und dunkel, bald mehr bald weniger steif, in den lyrischen Stücken ohne Musik und Anmut, in bezug auf Versbau sehr ungelenk für den Schauspieler. Beethoven habe die ersten Bände nach Durchlesung weniger Seiten als eine verrenkte, schwer verständliche Arbeit beiseite geworfen: vielleicht war er von Jugendeindrücken beeinflußt;[1])

---

[1]) Der Freundlichkeit meines musikalischen Kollegen Max Friedlaender danke ich über diesen Punkt einige Mitteilungen, die auf das Verhältnis Beethovens zu Shakespeare überhaupt Licht werfen.

Friedlaender schreibt:

«Von der Schlegelschen Übersetzung des großen Briten wollte Beethoven durchaus nichts wissen, er erklärte sie für steif, gezwungen und stellenweise zu abweichend, was er bloß aus dem Vergleiche mit Eschenburg schließen konnte.» So berichtet Anton Schindler, Beethovens Freund und Amanuensis in den Jahren 1815—27, in seiner Biographie des Meisters. In einem undatierten Briefe an die Baronin von Großdick schreibt B. aber: «Haben Sie den von Schlegel

jedenfalls ist die Anekdote als Anregung mitgeteilt. Niedriger noch stehe die Leistung des Fortsetzers Baudissin; zwar wünscht Wetz, daß diesem bescheidenen Manne fortan Gerechtigkeit geschehe, indem man ihn auf dem Titel der Übersetzung mit nenne, aber nur, um die ganze Übersetzung desto leichter entwerten zu können. Daß die sechs von Dorothea Tieck übertragenen Stücke überhaupt noch geduldet werden, sei vollends eine «Wunderlichkeit». Diese Ausführungen hat dann Wetz in einem Feuilleton der Frankfurter Zeitung (19. Januar 1901) nochmals vorgetragen und Eidam in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung (1901 No. 33) als «vortrefflich» gerühmt. Die Tonart in der sie sich bewegen, ist scharf; das deutsche Volk müßte sich danach beinahe schämen, so lange an Schlegel-Tieck geglaubt zu haben!

Die Kritik von Wetz gipfelt in dem Wunsch, alle Shakespeare-Forscher sollten darauf hinwirken, daß ein «auf Schlegels Schultern stehender sprachgewaltiger Übersetzer uns einen bessern deutschen Shakespeare biete». Die genannten Forscher dürften aber beim besten Willen in Verlegenheit sein, auf welchem Wege sie einen solchen Sprachgewaltigen ausfindig machen sollen. Wetz rechnet daher selbst mit einer Zwischenzeit und empfiehlt, zunächst «eine eklektische Ausgabe herzustellen, die von jedem Stück die beste der vorhandenen Übersetzungen brächte und sie vor Versehen und Unebenheiten möglichst befreite» — ein Vorschlag, der die Erfahrungen von 1867 nicht beachtet, die künstlerische Bedeutung eines individuell einheitlichen Stiles für das Ganze unterschätzt und in seiner Konsequenz leicht darauf hinauslaufen könnte, daß auch die einzelnen Akte oder Scenen eines Stückes aus verschiedenen Übersetzungen zusammengeholt würden, so daß ein wahrhaftig «buntes Theater» entstände.

übersetzten Shakespeare gelesen? Auf dem Lande hat man so viele Muße, es wird Ihnen vielleicht angenehm sein, wenn ich Ihnen diese Werke schicke» (NB. vorher war von Goethes Götz die Rede). — Der Brief rührt ungefähr aus dem Jahre 1807 her. — In unserer Königl. Bibliothek werden einige Shakespeare-Bände aus Beethovens Nachlaß aufbewahrt, und zwar in Eschenburgs Übersetzung (im Mannheimer Nachdruck von Prof. Gabriel Eckert, 1779—83 ungefähr). Im Othello, Romeo und Julia, Viel Lärm um nichts, Ende gut, Kaufmann von Venedig, Wintermärchen sind von B. eine große Reihe von Stellen mit Bleistift angestrichen. Die Bände sind aus Schindlers Nachlaß hieher gekommen.

Eidam zog die Form des Antrages vor Er richtete ihn an den Vorstand der Shakespeare-Gesellschaft und verlangte streng und schlicht, daß die 1867 unter Ulrici revidierte Ausgabe der Schlegel-Tieck-Übersetzung neu bearbeitet werde; der so gereinigte und verbesserte Text solle zugleich durch eine Volksausgabe den weitesten Kreisen zugänglich gemacht werden. Das war gewiß recht wacker gemeint. Der Vorstand, der sich über jede Bethätigung von Interesse aus den Reihen der Mitglieder freut, beriet darüber auf der Jahresversammlung am 22. April 1900, sah sich aber in einiger Verlegenheit betreffs des Weges, auf dem eine solche abermalige Neubearbeitung einzuleiten wäre, forderte daher die Redaktion des Jahrbuchs auf, «eine Korrektur der Schlegelschen Übersetzungen durch berufene Autoritäten vornehmen zu lassen und allmählig im Jahrbuch zu veröffentlichen».

Gemäß diesem Auftrage ging ich drei der hervorragendsten deutschen Schriftsteller an, die sowohl durch eigene Dichtungen, als durch Versübersetzungen sich allgemeine Anerkennung errungen haben, und bat sie um ihre Ansicht, lediglich im Interesse der Sache, die sicherlich keine geringfügige ist: nämlich Ludwig Fulda, Paul Heyse und Adolf Wilbrandt. An der Thüre Otto Gildemeisters ging ich respektvoll vorüber, ohne zu stören, weil sein Urteil, speziell über Schlegels «Julius Cæsar», «Hamlet» und «Kaufmann von Venedig» bereits in der Öffentlichkeit und von Wetz als das eines Gegners zitiert ist: «der größere Teil dieser Übersetzungen sei schlechthin unübertrefflich, und auch von dem verbleibenden Reste sei das Meiste so vorzüglich, daß der Übersetzer nur mit äußerster Vorsicht ändern dürfe, wenn er nicht Gefahr laufen wolle, statt des vorhandenen Besseren ein schlechteres Neues zu bieten». Eine Umfrage, wie die vom Vorstand der Shakespeare-Gesellschaft veranstaltete, muß einen durchaus unparteiischen Charakter tragen. Auch beschränkte ich mich in meinen Anschreiben auf eine treu subzitierende[1]) Wiedergabe der vorgebrachten Wünsche und hob als die Hauptpunkte hervor: 1. Sollen die Übersetzungen, die Schlegel selbst machte, nachgebessert werden? 2. Sollen die von seinen Fortsetzern, namentlich die von Dorothea Tieck gemachten Übertragungen durch ganz neue ersetzt werden?

Darauf bekam ich folgende Antworten, die ich unverändert und mit vielem Danke für die darauf verwendete Mühe mitteile.

[1]) Ein Wort von Bismarckischer Prägung und Prägnanz.

I.

Berlin-Charlottenburg, den 24. März 1901.

Verehrter Herr Professor!

«In Beantwortung Ihrer freundlichen Anfrage will ich meinen «persönlichen Standpunkt Ihnen gern mit kurzen Worten darlegen.

«Die Schlegel-Tiecksche Shakespeare-Übersetzung ist — wie sie «nun einmal ist — insofern ein Unikum in der Übersetzungslitteratur «aller Völker und Zeiten, als sie das wunderbare Ziel erreicht hat, «einen fremden Dichter nicht nur als Gast am Herde unserer Kultur «anzusiedeln, sondern ihm das volle Bürgerrecht des Autochthonen «zu verschaffen. Der Schlegel-Tiecksche Shakespeare ist unser Shake-«speare geworden, ein deutscher Dichter, der uns genau so nahe steht «wie unsere eigenen Großen, und von dem unzählige einzelne Stellen «und Aussprüche dem deutschen Volk in Fleisch und Blut über-«gegangen sind — in dieser bestimmten Form. Dieser unerhörte «Erfolg, der ja nur dadurch erreicht wurde, daß der oder die Nach-«dichter aus einem einheitlichen Stilgefühl heraus ihre künstlerische «Riesenaufgabe erfaßten und bewältigten, scheint mir von so un-«geheurem Wert, daß alle Bedenken gegen einzelne, größere oder «kleinere Schwächen dagegen zu einem Nichts einschrumpfen. Daß «vom Standpunkt der Exaktheit und buchstäblichen Richtigkeit dieser «Übersetzung viele bewußte und unbewußte Ungenauigkeiten nach-«zuweisen sind, was verschlägt es gegen den Geist des Ganzen, der «sich seit Generationen als lebendiger und lebenweckender Geist be-«währt hat? Und wer will sich unterfangen, Texte zu verändern, «die allen Deutschen so, wie sie einmal sind, von Jugend auf in «Ohr und Seele klingen? Möglich, daß unser deutscher Shakespeare «zu seinem Nachteil hier und dort von dem englischen abweicht; aber «wir haben ihn nun einmal so kennen und lieben gelernt, und wo «wir wahrhaft lieben, da lieben wir auch die Fehler mit, selbst dann, «wenn man uns überzeugt hat, daß es Fehler sind. Setzen wir den «Fall, ich hätte einen schönen Pokal von meinen Vätern geerbt und «von Kindheit an bei allen Lebensfesten daraus getrunken, und es «käme nun ein feiner Kenner, der mich auf Mängel im Guß hin-«wiese, auf einige Beulen, die das Erbstück beim Transport be-«kommen, und auf wer weiß welche weiteren Unzulänglichkeiten — «glauben Sie, daß ich deshalb den Pokal einschmelzen und um-«formen ließe? Es würde dann vielleicht etwas weit Vollkommeneres «daraus; aber mein Pokal wäre es nicht mehr, sondern ein fremder.

«Daher sage ich: Weitgreifende Änderungen, auch wenn sie Ver-
«besserungen wären, würden dem deutschen Volk seinen Shakespeare
«entfremden. Wer hat den Mut, einer solchen Gefahr zu trotzen?

«Und noch Eins. Wenn diese Verbesserung beschlossen würde,
«wer soll sie ausführen? Etwa ein Gelehrter? Oder ein Kollegium
«von Gelehrten? Um Gotteswillen! Handelt es sich bei Änderung
«eines dichterischen Textes denn etwa um eine rein wissenschaftliche
«Aufgabe, nicht vielmehr um eine künstlerische? Der Gelehrte hat
«das Recht festzustellen, was falsch oder ungenau ist. Aber an dessen
«Stelle das Richtige zu setzen, den geeignetsten poetischen Ausdruck
«dafür zu finden, diesen Ausdruck dem Stil und Geist und Ton des
«Ganzen anzuschmiegen, liegt das auch noch in seiner Kompetenz?
«O nein, das wäre Sache eines Dichters. Und gerade ein Dichter
«ließe sich wohl kaum dazu herbei, an so einem lebendigen Organis-
«mus herumzuschneiden und herumzuflicken. Er würde sich schönstens
«dafür bedanken, da, wo er im Großen bewundern muß, im Kleinen
«nachzuhelfen und damit den unausbleiblichen Fluch der Lächerlich-
«keit auf sich zu laden.

«Meiner Ansicht nach kann sich aus diesen Gründen die von
«der Shakespeare-Gesellschaft geforderte Text-Revision allein und
«ausschließlich auf die diskrete Ausmerzung sinnstörender Fehler
«und Mißverständnisse einzelner Worte und Ausdrücke erstrecken.
«Alles Weitergehende halte ich erstens an und für sich für be-
«denklich, und zweitens außerhalb des Ressorts der Shakespeare-
«Gesellschaft.

«Eine wesentlich andere Frage ist natürlich die, ob nicht viel-
«leicht einige der schwächsten Übersetzungen, so vor allem die von
«Dorothea Tieck verfaßten, überhaupt durch andere ersetzt werden
«sollen, die fraglos besser sind. Ein Kunstwerk — und eine Über-
«setzung ist ein solches — kann durch ein vollkommeneres Kunst-
«werk verdrängt, aber nicht im Einzelnen verbessert werden. Sollten
«sich also für die hier zunächst in Frage kommenden sechs Stücke
«Übertragungen finden, die nach dem Urteil nicht nur eines Einzelnen,
«sondern der Mehrheit von in Betracht kommenden wissenschaftlichen
«und litterarischen Autoritäten zweifellos und wesentlich die Arbeiten
«der Dorothea Tieck überträfen, so wüßte ich keinen Grund, warum
«erstere nicht an deren Stelle gesetzt werden sollten. Aber auch
«hier würde ich lieber die mangelhaften Texte, nach Reinigung von

«den gröbsten Verstößen, in ihrer ursprünglichen Gestalt als mit drauf-
«gesetzten Flicken und Lappen erhalten sehen — nach dem Grund-
«satz, daß zwischen zwei Übeln stets das kleinere zu wählen ist.

Ludwig Fulda.

II.

Sehr geehrter Herr Professor!

«Das Verlangen nach einer vollkommeneren Gesamtübersetzung
«der Dramen Shakespeares, als wir sie in der sogenannten Schlegel-
«Tieckschen lange Jahre zu besitzen glaubten, ist in jüngster Zeit
«immer lebhafter und gebieterischer laut geworden. Wenn wir stolz
«darauf waren, an diesem unsern deutschen Shakespeare einen Schatz
«zu besitzen, um den uns alle Nachbarnationen beneiden müßten, wird
«uns jetzt gesagt, daß wir uns in einem großen Irrtum befinden.
«Nicht allein die nicht von Schlegel übersetzten Stücke seien, worüber
«schon früher kein Zweifel bestand, denen des Meisters nicht eben-
«bürtig, sondern auch Schlegels eigene Arbeiten, die uns als un-
«übertreffliche Proben deutscher Übersetzungskunst gegolten, verdienten
«diesen Ruhm durchaus nicht, sondern seien gar sehr der Berichtigung
«und Verbesserung bedürftig. Die immerhin noch geringe Bekannt-
«schaft großer Schichten des deutschen Volkes mit dem größten
«dramatischen Dichter aller Zeiten sei nur dadurch zu erklären, daß
«seine unsterblichen Werke in einer so vielfach unzulänglichen,
«holprigen, undeutschen Form dem deutschen Leser geboten würden.

«Von vornherein gestehe ich, daß mir dieses Argument für die
«Notwendigkeit einer neuen Übersetzung oder gründlichen Umarbeitung
«der alten nicht zutreffend scheint. Zunächst weil für die breite Masse
«des Volkes Shakespeares Genius immer eine fremdartige, vielfach
«unnahbare Erscheinung bleiben wird, die selbst den litterarisch Ge-
«bildeteren nur durch ernsteindringendes Studium vertrauter werden
«kann. Auf den ersten Anlauf würde eine flüssigere Form der Über-
«tragung, in der alle Herbheiten und Dunkelheiten aufgelöst wären,
«diese Mühe zu erleichtern scheinen. Der Shakespeare aber, der da-
«durch gewonnen wäre, würde dem Original nicht besser gleichen,
«als eine Kopie des Moses von Michelangelo in Alabaster.

«Auch bezweifle ich durchaus, daß bei dem sehr geringen Form-
«und Stilgefühl, das den Deutschen eigen ist, die Unvollkommenheit
«der Baudissinschen und Dorothea Tieckschen Übersetzungen die-
«jenigen, die den ganzen Shakespeare kennen zu lernen wünschten,
«irgend abgeschreckt oder ihnen ein gar zu verfehltes Bild des
«Originals gegeben hätte. Mögen diese schwächeren Mit- oder Nach-

«arbeiter Schlegels ihrer schweren Aufgabe noch so wenig gewachsen «gewesen sein, immerhin überlieferten sie uns den Dichter in einer «unvergleichlich treueren Gestalt, als es irgend einem französischen «oder italienischen Übersetzer jemals gelingen konnte.

«Nun aber sind wir freilich durch die unvergleichliche Kraft «und Schmiegsamkeit unserer Sprache verwöhnt und berechtigt, ihr «die ungewöhnlichsten Anstrengungen zuzumuten. Wir dürfen uns «darauf berufen, daß das Beste an nachdichtender Kunst gerade gut «genug für uns sei. Doch auch wir werden unsere Ansprüche nach «dem Maß des Erreichbaren einschränken müssen, wenn wir nicht «wieder einmal einsehen sollen, daß das Bessere des Guten Feind «gewesen sei.

«Welchen Weg also sollen wir einschlagen, um zu einem deutschen «Shakespeare zu gelangen, der den gerechten Forderungen der «neueren Wissenschaft und unseres heutigen Sprachgefühls genügt?

«So viel ich sehe, ist unter den verschiedenen Vorschlägen zu «diesem Zweck keiner dahin gegangen, den ganzen Shakespeare von «Neuem zu übersetzen. Alle waren darin einverstanden, daß jeden«falls Schlegels Arbeit bestehen bleiben müsse, wenn auch fast von «Allen mit denen der beiden Anderen kurzer Prozeß gemacht wurde. «Die Neueren unterschieden sich nur durch den größeren oder ge«ringeren Respekt vor dem Altmeister deutscher Übersetzungkunst «und durch das größere Gewicht, das die Einen, die Philologen, auf «die vielfachen Irrtümer und Mißverständnisse legen, die nach dem «Stande der Wissensshaft vor hundert Jahren und Schlegels nicht «immer ausreichender Sprachkenntnis notwendig mit unterlaufen «mußten, die Anderen, die sein Werk mit den Augen des Ästhetikers «oder Dramaturgen betrachteten, indem sie Stil und Versbau einer «scharfen Kritik unterzogen und auch hier, was uns bisher als ein «Meisterwerk gegolten hatte, in hohem Grade verbesserungsbedürftig «fanden.

«Nun versteht es sich von selbst, daß bei einer neuen Ausgabe «die Ergebnisse der neueren und neuesten Textkritik, von denen «Schlegel nichts ahnen konnte, gewissenhaft zu berücksichtigen wären. «Eben so notwendig wird die Berichtigung offenbarer Irrtümer in «Betreff der Wortbedeutungen sein. Nur sollte dies Geschäft nicht «ausschließlich einem Philologen übertragen werden, dem es vielleicht «an vielen Stellen als Pflicht erscheinen möchte, eine äußerliche «Korrektheit herzustellen auf Kosten einer höheren dichterischen «Wirkung. Schlegel war keine schöpferische Dichternatur, aber eine

«nachschöpferische ersten Ranges. Er hat, wie es die Pflicht und «das Recht jedes genialen Übersetzers ist, vielfach die Worttreue «verletzt, um die Treue gegen den Geist des Dichters zu wahren, «da auch hier der Buchstabe tötet und nur der Geist lebendig «macht, und es keinen ärgeren Verrat an einem großen Dichter giebt, «als sklavische Treue gegen sein Wort. Zu wenig ahnt ein philo-«logisch geschulter Kopf, dessen höchste Norm die «Akribie» zu sein «pflegt, von der Notwendigkeit, Kompromisse zu schließen, Opfer am «Wortlaut zu bringen, um den Gedanken so prägnant als möglich «zu fassen, mit einem Wort: von der Pflicht des Übersetzers, dem «Genius der fremden Sprache sein Recht anzuthun gerade durch «den Respekt vor dem Genius der eigenen. Hier kann nur wieder «ein Dichter, und zwar nur einer, der selbst sich als Übersetzer be-«währt hat, die Bedingungen einer schwierigen Aufgabe und die «Möglichkeit, bis zu welchem Grade sie zu lösen war, erkennen «und gerecht beurteilen.

«Ein solcher Kritiker aber wird in vielen Fällen, in denen «philologische Kleinmeisterei dem alten Großmeister heutzutage am «Zeuge flicken möchte, ihm gegen seine «Verbesserer» Recht geben. «Und zu allem anderen kommt noch eins, ein Hauptmoment hinzu, «das vor unbefugtem Hineinpfuschen warnen sollte: die Erwägung, «daß Schlegels Sprachgefühl von einem Hauch unserer klassischen «Zeit durchdrungen ist, hin und wieder befremdend für unser «modernes Empfinden, aber, worauf es bei Dichterwerken vor allem «ankommt, in Ton und Farbe einheitlich. Mögen dieser Form «auch gewisse individuelle Mängel anhaften, sie besitzt das Wertvollste, «was einer Dichtersprache eigen sein kann, sie hat Stil, den Vorzug «aus einer geschlossenen persönlichen Empfindung hervorgegangen «zu sein, der sofort darangegeben wird, wenn aus anderem Sprach-«gefühl heraus einzelnes geändert, wenn auch vielleicht mit der «äußerlichen Korrektheit mehr in Einklang gebracht wird.

«Wie oft hat man versucht, jenes zweite Wunderwerk nach-«schaffender Sprachgewalt, das gleichfalls von Irrtümern und Mängeln «nicht frei ist, Luthers Bibelübersetzung, zu korrigieren und ihr alter-«tümliches doch nie veraltendes Gewand mit einem fleckenlosen nach «neuem Schnitt zu vertauschen. Es war immer *ματαιοπονία*. Sogar «offenbare Mißverständnisse wie jenes «den Menschen ein Wohl-«gefallen» für *hominibus bonae voluntatis* haben sich im Sinn des «Volkes behauptet, wie auch manches «Fragwürdige» des Schlegelschen «Textes für immer dem Geist und Gemüt des deutschen Volkes ein-

«geprägt bleiben wird, trotz des redlichsten Bemühens schulmeister-
«licher Weisheit und selbst ernster und diskreter wissenschaftlicher
«Nachprüfung.

«Wenn es mir nun aber außer Frage steht, daß wir nur mit
«äußerster Bescheidenheit an eine nachbessernde Durchsicht der
«siebzehn von Schlegel herrührenden Stücke gehen dürfen, so scheint
«mir der Vorwurf, den ich in einem Feuilleton der Frankfurter
«Zeitung gelesen habe, völlig absurd: Schlegel habe sich an dem
«gedrungenen, oft herben Blankvers Shakespeares versündigt, indem
«er die weichere rhythmische Tonart des Goetheschen fünffüßigen
«Jambus angeschlagen habe. Wer ihm dies vorrücken konnte, hat
«nie überlegt, daß der Genius der deutschen Sprache von vorn herein
«auf den härteren Klang der einsilbigen englischen Dichtersprache
«verzichten muß.

«Aus dieser Verschiedenheit erklären sich noch andere Kon-
«zessionen, die der Übersetzer für sich beanspruchen muß, wenn er
«seine Arbeit nicht als prosaische Interlinearübersetzung, sondern als
«eine poetische Nachbildung des englischen Textes betrachten soll.
«Doch ist dies alles so selbstverständlich für den Einsichtigen, daß
«kein Wort mehr darüber zu verlieren ist.

«Denn nun haben wir es mit der Hauptfrage zu thun, wie am
«sichersten und füglichsten der Wunsch zu erreichen wäre, die von
«Schlegel nicht übersetzten Stücke einigermaßen zu der Höhe seiner
«eigenen Art und Kunst hinaufzuheben.

«Das Ideal einer Gesamtübersetzung, die völlig kongeniale Er-
«gänzung des Schlegelschen Torso, wird immer ein frommer Wunsch
«bleiben. Selbst wenn es einem Stil-Virtuosen, wie es Regis war,
«gelänge, etwas von dem Edelrost, den ein Jahrhundert dem Werk
«angeheftet, nachzubilden, die poetische Unmittelbarkeit müßte da-
«runter leiden, der Eindruck des Gekünstelten könnte nicht ver-
«mieden werden. Doch wenn auch die Fortsetzung notwendigerweise
«einen verschiedenen Stil haben würde, in sich selbst müßte sie
«einen einheitlichen bewahren, so daß die Gesamtausgabe, wenn sie
«nicht aus einem Gusse sein konnte, wenigstens nicht den Eindruck
«einer Mosaik machte, an der die verschiedensten Hände mitgearbeitet
«hätten.

«Die frühere «Schlegel-Tiecksche» Ausgabe wies wenigstens nur
«drei Hände auf, und die schwächeren des Grafen Baudissin und
«der Dorothea bemühten sich nach Kräften, sich ihrem Vorbild an-
«zupassen. Mancher Stellen hätte Schlegel selbst sich nicht zu

«schämen gehabt. Um so übler nehmen sich daneben die matten, «unbeholfenen oder völlig verfehlten aus, und an die Herstellung «einer Stileinheit, die die oberste Norm bei dem ganzen Unternehmen «sein müßte, ist daher durch eine noch so durchgreifende letzte Hand «an diesen Stücken nicht zu denken.

«Muß aber die große Aufgabe der Fortsetzung des von Schlegel «glorreich begonnenen ganz von Neuem in Angriff genommen werden, «so wäre nichts verhängnisvoller, als wenn sie einer Mehrzahl noch «so tüchtiger Männer anvertraut würde. Die Bodenstedtsche Aus«gabe, an welcher sehr angesehene Dichter und Übersetzer mitwirkten, «hat gezeigt, wie weit man mit dem Prinzip der Teilung der Arbeit «kommen kann, wenn es sich um die Nachschöpfung großer Werke «eines einzelnen in eine andere Sprache handelt. Es kann darum «nicht im Ernst die Rede davon sein, wie von gewisser Seite vor«geschlagen worden, in die neue Gesamtausgabe die gelungensten «Stücke der Bodenstedtschen aufzunehmen und die übrigen neu zu «vergeben. Doch auch die bloße Leitung und Überwachung der «Arbeit dürfte nicht einer Korporation, einem Komitee litterarischer «Autoritäten und Shakespeare-Kenner übertragen werden, wenn eine «künstlerische Gesinnung, eine Stilfarbe in der Ergänzung des Torso «durchwalten soll. Und so sollte nicht eher ans Werk gegangen «werden, als bis ein Dichter gefunden ist, der volle Bürgschaft dafür «leistet, daß nicht nur sein Talent, seine Sprachgewalt, seine Kenntnis «des Englischen, sondern auch seine Begeisterung für die große Auf«gabe ihn zu einer würdigen Lösung derselben befähigen.

«Wenn sie auf den ersten Blick so schwierig erscheint, daß die «Kraft eines einzelnen zu ihrer Bewältigung kaum ausreichen möchte, «so ist doch zu bedenken, wie viel, seit Schlegel die Hand davon «abzog, zur Erleichterung des Werkes geschehen ist. Für das Ver«ständnis durch die umfassenden kritischen Ausgaben der Engländer «und den trefflichen Kommentar unseres Nicolaus Delius. Für die «Nachdichtung selbst durch so viele Vorgänger, unter denen manche mit «Ehren neben Schlegel bestehen können, von deren glücklichen Ein«gebungen das sich anzueignen, was unübertrefflich scheint, der «Nachfolger sich nicht zu schämen hätte. Widmet er sich dann «mit der andächtigen Hingebung, die allein den Erfolg verbürgen «kann, der Arbeit an diesem Werk auch nur in den Überstunden «und Pausen zwischen seinen eigenen dichterischen Aufgaben, so «wird er ohne Mühe in zehn Jahren damit zu Stande kommen können.

«Vielleicht würde die Shakespeare-Gesellschaft am sichersten
«dazu gelangen, denjenigen zu finden, dem sie das schwierige Unter-
«nehmen anvertrauen könnte, wenn sie einen Preisbewerb ausschriebe
«für die gelungenste Übersetzung eines und desselben Stückes, eines
«der schwierigeren und von Baudissin — denn Dorothea wäre leichter
«zu übertreffen — schon leidlich geschickt übertragenen. Es müßten
«bei dieser Konkurrenz die sonst üblichen Formalitäten des Geheim-
«nisses wegfallen. Denn für die Wahl käme außer der Güte der
«Arbeit noch manches Persönliche in Betracht, da der Erwählte auch
«durch seine übrige litterarische Thätigkeit und seine Charakter-
«eigenschaften eine Gewähr für die glückliche und stetige Durch-
«führung des Übernommenen bieten müßte. Und so würde die
«Shakespeare-Gesellschaft, auch wenn sie sich späterhin jeder Ein-
«mischung enthielte, durch eine umsichtige Erwägung alles Möglichen
«und Wünschenswerten bei der ersten Inangriffnahme des großen
«Werkes sich den Dank der Nation verdient haben.

Gardone, 31. März 1901. Dr. Paul Heyse.

III.

Rostock, 31. März 1901.

Verehrter Herr!

«Ich weiß nicht, ob ich Ihren freundlichen Brief ganz recht ver-
«stehe. Die Fragen, die Sie im Namen der Deutschen Shakespeare-
«Gesellschaft an mich stellen, sind ja doch, meines Erachtens, ge-
«wissermaßen schon lange beantwortet: durch die von Bodenstedt
«herausgegebene Sammel-Übersetzung, an der neben Gildemeister u. a.
«auch Paul Heyse und ich beteiligt waren, und deren Absicht und
«Ziel eben war, die von Schlegel verdeutschten Shakespeare-Dramen
«zu noch höherer Vollendung zu führen, die andern so sehr viel
«unvollkommeneren gründlich neu zu übersetzen. Ich behaupte nicht,
«daß diese neuen Arbeiten alle den früheren überlegen oder eben-
«bürtig sind; bei vielen bin ich davon innig überzeugt. Ich hatte
«oft Anlaß zu vergleichen; freilich, die ganzen Werke habe ich
«nie verglichen. Dazu hätte ich auch weder Lust noch Zeit.

«Was soll ich nun sagen? Unvollkommen ist jede Übersetzung.
«Kommt morgen jemand, der uns alle durch eine neue, geniale
«Meisterleistung beschämt, so werde ich mit Freude rot. Wird der
«aber die alte sogenannte Schlegel-Tiecksche Übersetzung nur neu
«überarbeiten wollen? Das ist wohl äußerst unwahrscheinlich.

«Und so ist denn mein Schluß, daß ich in Ihrer Sache eigentlich «keine Meinung habe, da ich nicht recht weiß, was da geschehen «sollte, was geschehen könnte.

«Ich schreibe das in aller Eile und notgedrungener Kürze hin, «da mir leider die Muße fehlt. Bitte nehmen Sie freundlich fürlieb!

Adolf Wilbrandt.

Die Wichtigkeit der Frage schien mir zu erheischen, daß diese Ausführungen nicht bloß bei der Vorstandssitzung vorgelesen, sondern daß sie vorher in Druck gelegt und den Vorstandsmitgliedern zu reiflicher Erwägung zugesandt würden, was durch das freundliche Entgegenkommen der Verlagsbuchhandlung in der That sofort ermöglicht wurde.

Danach wurde in der Sitzung vom 22. April 1901 beraten.

Einerseits war das entschiedene Streben vorhanden, eine der Shakespeare-Gesellschaft vor der Öffentlichkeit zugewiesene große Aufgabe, wenn irgend möglich, nicht ungefördert zu lassen. Ein Vorstandsmitglied, am persönlichen Erscheinen verhindert, wirkte in dieser Richtung sogar durch ein ausführliches Anschreiben, das mehrere bemerkenswerte Sätze enthielt: «Wenn von einer Unübertrefflichkeit der «Schlegel-Tieckschen Übersetzungen schlankweg geredet wird, so kann «das allerdings die Wirkung haben, daß die Versuche fähiger Über«setzer, das wenig gut oder gar schlecht Übertragene besser zu machen, «abgeschreckt und das Publikum mit einem Mißtrauen gegen alle «solche Bestrebungen erfüllt werde. Die Kunst des Übersetzens «hat sich gerade durch Schlegels großen Vorgang so glänzend ent«wickelt, daß neuere Meister der Übersetzungskunst als Sprach«virtuosen und Dichterinterpreten gewiß nicht hinter Schlegel zurück«stehen, aber weit über Dorothea Tieck und Baudissin zu stellen «sind. Wollen wir Shakespeare in kongenialen Übersetzungen ver«breiten, so ist es die dringendste Aufgabe, für die Übersetzungen «von Baudissin und Dorothea Tieck besseren Ersatz unter den neueren «Shakespeare-Übersetzungen herauszusuchen oder neu zu schaffen. «Will sich die Shakespeare-Gesellschaft ein Verdienst um die «Shakespeare-Übersetzungen erwerben, so kann sie es nur thun, in«dem sie diesen Sachverhalt, über den die Gutachten einig sind, «anerkennt und damit späteren Übersetzern die Verdienste beilegt, «die ihnen gebühren, zugleich aber auch einem neuen Dichter«geschlecht Mut und Freudigkeit zu der lohnenden Bethätigung an «Shakespeare erweckt.»

Dagegen wurde geltend gemacht, daß es zwei sehr verschiedene Dinge sind, die Übertreffbarkeit eines dichterischen Werkes einzuräumen und das Übertreffen selbst zu beginnen oder einzuleiten. Auch wurde der Tadel, den Wetz gegen die Schlegel-Tieckschen Übertragungen erhoben hatte, durchaus nicht allgemein anerkannt; ja ein Vorstandsmitglied, dem man am wenigsten Verknöcherung vorwerfen könnte, erklärte es als das Ergebnis seiner genauen Nachprüfung, daß an allen Stellen, wo Schlegel nach Wetz von anderen Übersetzern übertroffen wurde, nach seinem Geschmack vielmehr Schlegel das Bessere biete. Ferner teilte der Vorsitzende, der bereits 1867 an der Revision des Schlegel-Tieckschen Textes durch die Shakespeare-Gesellschaft beteiligt war, aus persönlicher Erfahrung mit, wie damals fest zu erwarten war, daß der gefeierte Lyriker Herwegh die Coriolan-Übersetzung der Dorothea Tieck einfach ausschalten würde, und wie wenig Einfluß doch ihr Erscheinen bei den deutschen Lesern auf die Gesamtbewertung von Schlegel-Tieck gehabt habe. Wie unwahrscheinlich es vollends sei, daß eine solche Verdrängung des gewohnten Schlegelschen Texte auf dem Theater gelingen werde, setzte v. Possart in nachdrücklichster Weise auseinander: «In den «38 Jahren, seit denen ich am Münchener Hoftheater als Schauspieler «und Regisseur thätig war, ist es mir nicht gelungen, die nachwachsende «Schauspieler-Generation zu veranlassen, sich von der Schlegelschen «Übersetzung zu einer der revidierten Textausgaben zuwenden. Von «Bühne zu Bühne, von Lehrer zu Schüler übertragen sich die be«kannten Schlagworte und Lieblingsstellen aus dem Othello, Hamlet, «Richard III., Lear und Macbeth, und ich habe es oft erlebt, daß selbst «der ehrgeizigste junge Schauspieler, dem man eine neue große Auf«gabe in diesen Stücken übertragen wollte, unter der Bedingung, daß «er eine andere Übersetzung als die Schlegelsche seiner Darstellung «zu Grunde legen müsse, die Rolle mit der bestimmten Erklärung «zurückgab: «Nein, wenn ich diese Stellen nicht nach Schlegel sprechen «darf, verzichte ich lieber auf die schöne Rolle.»

«Eine ähnliche Wahrnehmung kann man auch bei unsern Opern«kräften in Bezug auf die Übertragung der Da Ponteschen Opern«texte machen.

«Die bis vor 20 Jahren landläufigen Ausgaben sind gewiß in «hohem Grade anfechtbar, aber der Darsteller des Don Juan singt «dennoch lieber im Ständchen des zweiten Aktes das alte Schröder«Rochlitzsche ‹Horch' auf den Klang der Zither›, als daß er sich die «sorgfältigen, künstlerisch so fein abgewogenen und poetisch ange-

«hauchten Übertragungen Paul Heyses oder Max Kalbecks zu eigen «machte.

«Ist ein solches Kleben am Althergebrachten schon bei den «schlechten Übersetzungen von Don Juan, Così fan tutte und Figaros «Hochzeit der Fall, so darf es doch nicht Wunder nehmen, daß die «junge Schauspieler-Generation sich von den wahrhaft poetischen, «schwungvollen Übersetzungen Schlegels nicht trennen will, und schließ«lich ist die Verkündigung von den Brettern herab doch für die «Popularität einer Übertragung das Maßgebende. Nicht was ich im «Studierzimmer für mich lese, sondern, was mir von der Bühne herab «zu Gehör gebracht wird, das ist es, was im Herzen des Volkes «erbaulich weiter klingt.

Darum halte ich es für sehr bedenklich, dem Volke den Glauben «an den Wert der Schlegelschen Übersetzungen durch ewiges Nörgeln «und Mäkeln zu rauben; man schadet damit in Wahrheit der Sache «mehr, als man ihr nützt: Man «erhebt den Zweifel auf den Thron «des Glaubens», und dieser Glaube hat doch Generationen mit Recht «erhoben und beglückt.»

Unter dem Eindruck all dieser Gründe wurde beschlossen:

«Der Vorstand der deutschen Shakespeare-Gesell«schaft sieht die Aufgabe einer sachlichen Nach«besserung von Schlegel-Tiecks Text in der Hauptsache «als bereits geleistet an. Um aber eine poetische Über«bietung dieser klassischen Übersetzung zu organisieren, «deren hoher Gesamtwert soeben in erfreulicher Weise «neu an den Tag gelegt wurde, dazu fühlt er sich außer «Stande.»

Da sich die Shakespeare-Gesellschaft hiemit für eine Aufgabe inkompetent erklärte, die ihr ein Teil unserer Presse mit Eifer zuschob, so wird es ihr an Anfechtung nicht fehlen. Thatsächlich hat sie nur gesagt, sie vermöge nicht, einen «gottbegnadeten Übersetzer», wie er gewiß nötig wäre, um Schlegel-Tieck in den Schatten zu stellen, aus dem Boden zu stampfen oder mit der Laterne zu suchen. Von einer Unübertreffbarkeit Schlegel-Tiecks zu reden fiel niemandem ein. Welches Menschenwerk wäre so vollkommen? Vielleicht ist es aber schon eine Förderung der Sache, daß die in Betracht kommenden Fragen genauer formuliert, die Schwierigkeiten ernsthaft erwogen, die Gründe für und wider niedergeschrieben wurden. Wenn uns die Natur einmal ein noch größeres Übersetzergenie schenken sollte, als

Schlegel war, so wird es durch diese Verhandlungen gewiß nicht abgeschreckt, eher gefördert werden.

Den Schluß mag ein zweiter Brief von Paul Heyse machen, der mir am Tage nach der Vorstandssitzung zuging und ins Wesen des Übersetzens und Popularisierens hinableuchtet. Er lautet:

Wertester Herr Professor!

«Die von Ihnen besorgte Ausgabe des Schlegel-Tieckschen «Shakespeare habe ich mit bestem Dank empfangen. Ihr Besitz hat «mich in den Stand gesetzt, die Frage nochmals reiflich zu erwägen, «was mir ohne eine neue Prüfung der Übersetzungen nicht möglich «gewesen wäre. Erst jetzt bin ich mir so recht bewußt geworden, «daß man das Unmögliche verlangt, wenn man die verschiedenen «Ansprüche, jeder in seiner Weise berechtigt, zu gleicher Zeit be«friedigen soll. Nicht nur der Kenner des Originals wird verlangen «können, daß man dem englischen Text sowohl nach seinem Wortlaut, «als nach der eigentümlich verschränkten und lakonisch gedrungenen «syntaktischen Form so nahe als möglich komme. Auch der gebildete «Leser wird sich keinen deutschen Shakespeare gefallen lassen, in «welchem jede Härte und Dunkelheit aufgelöst, die oft schwülstige, «mit Bildern überladene Vortragsmanier zu einer glatten, ohne Mühe «verständlichen Form verwässert worden wäre. Er weiß, daß auch «dem heutigen Engländer der Genuß Shakespeares nicht ohne Arbeit «vergönnt ist. Wenn er daher nach einer Übersetzung verlangt, die «nach Möglichkeit ihm diese Arbeit erleichtert, etwas vom Kommentar «in die Nachdichtung hineinträgt und unnötig erschwerende Äußerlich«keiten meidet, so muß er sich doch sagen, daß es eine Grenze der «Gemein- und Gleichverständlichkeit giebt, über die hinaus Kom«promisse zu schließen und Opfer zu bringen kein gewissenhafter «Übersetzer sich wird entschließen können. Mit feinem Takt ist «Schlegel fast immer an dieser Grenze stehen geblieben. Wenn «Beethoven sich damit nicht begnügen wollte, so hat er eben von «der Größe der Aufgabe keine Vorstellung gehabt.

«Baudissin sowohl wie der trefflichen Dorothea hat es nun freilich «an dem Sinn und Talent gefehlt, das hier Erreichbare zu erreichen. «Ihre trockene Gewissenhaftigkeit hat vielfach etwas zu stande gebracht, «was einer hölzernen Interlinear-Version ähnlich sieht. Hier käme «es für den Fortsetzer Schlegels darauf an, möglichst in seinem Geiste «das Leblose dichterisch zu beleben, die starren, undeutschen, wenn «auch sehr englischen Konstruktionen aufzuschmelzen und die spröden

«Massen in einen Fluß zu bringen, der freilich noch immer ungefüge «Brocken mit sich führen wird.

«Eine eigentliche Volksausgabe wird dies allerdings nie wer«den. «Seinen» Shakespeare begehrt das Volk zu lesen, wie «seinen» «Schiller. Das wird ihm durch eine noch so geistvolle Behandlung «des Originals im oben geschilderten Sinne nicht gewährt werden.

«Hierfür aber wird diejenige Ausgabe Rat schaffen, die ohnehin «ein Bedürfnis ist, die Bühnenausgabe.

«Was schon beim ruhigen Lesen nicht sogleich verstanden wird, «sondern zu wiederholtem Nachdenken über eine schwere Stelle «nötigt, wird von der Bühne herunter vollends dunkel bleiben. «Einsichtige Direktoren und Regisseure haben daher stets die vor«handenen Übersetzungen so weit überarbeitet, als es ihnen zur Er«leichterung des Verständnisses nötig schien. Es wäre nun die «Aufgabe eines Mannes, der die Herstellung eines deutschen Shakespeare «für das Volk übernähme, von diesen Bühnenmanuskripten (einige, «wie die Dingelstedtschen, sind ja veröffentlicht) sich diejenigen an«zueignen, die am schonendsten mit dem Text umgegangen sind, «dieselben von Fehlern und Geschmacklosigkeiten zu reinigen und «alle Änderungen, willkürlichen Auslassungen und Umstellungen zu «beseitigen, die nur zu Bühnenzwecken vorgenommen wären. «Würden in ähnlicher Weise dann auch die Stücke bearbeitet, die «bisher nicht auf die Bretter gelangt sind, so entstände eine Gesamt«ausgabe, die den großen Dichter jedem zugänglich machte, der nicht «Vorbildung, Sprachsinn und ernste Arbeitslust genug besäße, um ihn «in einer echteren Form kennen zu lernen.

Gardone, 21. April 1901. Paul Heyse.

The Wars of Cyrus.

Ein Drama aus Shakespeares Zeit

zum ersten Male neugedruckt von

Wolfgang Keller.

Als um das Jahr 1587 Marlowes Tamerlan auf der Londoner Bühne erschien und seine dröhnenden Blankverse ins Parkett hineinschmetterte, da trat ein vollkommener Umschlag im Geschmack des theaterbesuchenden Publikums ein. Kein Stück hatte solchen Erfolg je erlebt: mit einem Male erschien die alte Manier der gereimten Schauspiele unnatürlich, lächerlich. Für ernstes Pathos wollte man nur noch den reimlosen Blankvers verwendet haben. Marlowes Erfolg reizte natürlich zur Nacheiferung. Bessere und schlechtere Dichter suchten ihn zu überbieten '*with the swelling bombast of bragging blankverse*'. Ein mächtiger Eroberer mußte der Held sein, dem nichts widerstehen konnte, wie Tamerlan. Diesem Zug der Zeit, der Greenes «Selimus», wie Shakespeares «Richard III» hervorrief, verdankt auch das hier zum ersten Mal abgedruckte Drama seine Entstehung. Unser Dichter aber ist kein Shakespeare und kein Greene, sondern nur einer aus der großen Menge der mittelmäßig begabten Nachahmer Marlowes. Nur als ein Typus jener ersten Blankversstücke nimmt sein Werk unser Interesse gefangen. So sahen die Dramen aus, die das Publikum neben denen des jungen Shakespeare genoß. Auch hier tritt ein asiatischer Eroberer auf, aber dieser Cyrus hat nicht die Kraft des großen Mongolenchans. Er ist zu tugendhaft, zu christlich-edel dazu, um in dieser Beziehung mit dem '*blaspheming Tambolin*' konkurrieren zu können. Sein Dichter war eben kein himmelstürmendes Genie, sondern nur der moralisch-pedantische Nachtreter eines solchen. «Cyrus» ist eine Arbeit der Marloweschen Schule, aber kein Meisterstück derselben.

Überlieferung.

Das Drama ist uns in einem Druck aus dem Jahre 1594 überliefert, den Edward Allde für William Blackwal angefertigt hat. Es ist einer der gewöhnlichen Quartodrucke, ebenso nachlässig ausgeführt wie die meisten jener hastig und heimlich ans Tageslicht beförderten Drameneditionen der Elisabethzeit. Da wir keine zweite Ausgabe zur Korrektur besitzen, müssen wir uns mit dem oft herzlich schlechten Text von Blackwal begnügen. Das britische Museum besitzt zwei Exemplare, aber sie sind vollkommen identisch. Die Schwierigkeiten beruhen weniger in Druckfehlern als in Auslassungen. Dreimal fehlt sogar ein ganzer Vers.

Quelle und Stoff.

Wie er selbst anführt, hat unser Dichter seinen Stoff Xenophon entnommen. In der Cyropädie sind die Geschichten von Gobryas und von Pantheia ausführlich erzählt.

Schon 1560 scheint eine Übersetzung dieses Werkes unter dem Titel '*The bookes of Xenophon, contayning the discipline, schole, and education of Cyrus . . . . Translated . . . by W. Barker. London. R. Wolfe*', erschienen zu sein. Aber diese enthielt nur die ersten sechs Bücher. Eine vollständige Ausgabe wurde 1567 von demselben Übersetzer veröffentlicht: *The VIII bookes of Xenophon, containinge the Institution, schole, and education of Cyrus the noble kynge of Persye: also his civill and princelye estate, his expedition into Babylon, Syria and Aegypt, and his exhortation before his death to his children. Translated out of Greeke into Englishe by . . . W. Bercker. London, R. Wolfe, 1567* (8°). Diese zweite Ausgabe hat unserem Dramatiker wohl vorgelegen: die erste kommt nicht in Frage, da sie nur einen Teil seines Stoffes enthält. Daß er aber das Original benutzt hätte, ist von vornherein nicht wahrscheinlich. Die Kenntnis des Griechischen war zu jener Zeit, trotzdem Elisabeth selbst die Sprache Platons erlernt hatte, doch noch eine sehr beschränkte, so daß man, wenn eine Übersetzung leicht zugänglich war, fast immer annehmen kann, daß sie dem Urtext vorgezogen wurde. Außerdem aber dürften Namen wie Abradates, Araspes, Hystaspes, die bei Xenophon auf -as auslauten, auf Bercker hinweisen bei dem beide Formen begegnen. Erwähnt werden mag auch eine Stelle wie die folgende, wo der Wortlaut des Dramas mit der Übersetzung gegen das Original übereinstimmt:

Cyrus v. 226: . . . *the hounds put vp a russet beare* . . .

Bercker fol. P VIII: . . . *A beare beyng put vp* . . .

Cyrop. IV, 6, 3: . . . φανείσης δὲ ἄρκτου . . .

William Bercker oder Barker war in Cambridge erzogen worden, hatte Reisen in Italien gemacht, wurde dann Parlamentsmitglied und später Sekretär des Herzogs von Norfolk. Seine Übersetzung ist dem Grafen William von Pembroke gewidmet. (Vgl. Dictionary of National Biography s. n.)

Zur besseren Orientierung gebe ich hier in Kürze den Inhalt des Dramas mit jedesmaliger Anführung der benützten Xenophonstelle.[1])

Akt I.

Nach einer siegreichen Schlacht, in der der König der Assyrer fiel (Cyrop. IV, 1, 8), während Croesus in sein Reich entfloh (ibd.), verteilen die persischen Heerführer die Beute. Aus einem der assyrischen Zelte tritt Panthea hervor, die Gemahlin des Königs von Susa, das schönste Weib in Asien (IV, 6, 11). Sie wird für Cyrus bestimmt und inzwischen der Obhut des Araspas anvertraut (V, 1, 1). — Gobryas, ein Vasall des Assyrerkönigs, kommt zu den Persern (IV, 6, 1). Er hat den einzigen Sohn durch die Hand des neuen Königs verloren, der den besseren Jagdschützen aus Neid erstach (IV, 6, 4). Dem Mörder seines Sohnes will er nicht dienen und geht zu Cyrus über, diesem sein ganzes Gut und das Wohl seiner Tochter anvertrauend (ibd.). Araspas berichtet Cyrus von Panthea und bittet ihn sie zu sehen. Cyrus aber fürchtet die Macht der Liebe, von der Araspas glaubt, sie liege ganz im Willen des Mannes (V, 1, 8).

Akt II.

Antiochus, der junge König von Assyrien, will den Tod seines Vaters rächen und sendet deshalb den Ctesiphon als Überläufer ins Lager des Cyrus, damit er diesen ermorde. — Araspas ist bis zum Wahnsinn in Panthea verliebt. Diese hält ihn für krank und will ihn trösten. Da gesteht er ihr seine Leidenschaft, und als sie ihn entrüstet verläßt, beschließt er seine Zuflucht zur Magie zu nehmen. — Nun tritt Ctesiphon auf, erzählt, er sei zu den Persern gekommen, weil der Assyrerkönig seine Tochter habe entführen lassen, und wird von Cyrus auf Gobryas' Rat hin aufgenommen. — Alexandra, die Tochter des Gobryas, ist im Schlosse ihres Vaters zurückgeblieben. Um sich vor den Assyrern zu retten, tauscht sie die Kleider mit ihrem Pagen Libanio. Antiochus nimmt nun diesen gefangen und sendet den vermeintlichen Pagen zu Gobryas mit der Aufforderung, durch seine Unterwerfung seine Tochter auszulösen. — Ctesiphon ist so gerührt von der Hoheit des Cyrus, daß er ihm alles gesteht und nun durch dasselbe Mittel den Antiochus umbringen will. — Alexandra ist zu Gobryas gelangt und bittet Cyrus, Libanios Befreiung zu bewirken. — Araspas kommt mit einem Magier zu

[1]) Ich zitiere nach der Ausgabe von Hug in der Bibl. Teubner. Leipzig 1883.

der schlafenden Panthea, um sie sich durch Zauberei geneigt zu machen; aber selbst dieses Mittel wirkt nicht bei ihrer engelsgleichen Tugend. Da will Araspas Gewalt anwenden, aber Panthea flieht zu Cyrus (Cyrop. VI, 1, 32). — Als Wächter der vermeintlichen Alexandra ist ein assyrischer Edler bestimmt, der sich in s[ie] verliebt. Als er am Ufer des Euphrat einschläft, tötet ihn Libanio und entflieht. — Panthea beklagt sich bei Cyrus über Araspas (VI, 1, 30). Libanio kommt in[s] Lager der Perser. Alexandra wird dem Histaspas verlobt (Cyrop. VIII, 4, 25).

Akt III.

Ctesiphon kommt zu Antiochus zurück, um ihn zu ermorden. Cyrus ab[er] schickt diesem durch Ctesiphon selbst einen Brief, worin er ihm dessen Absicht entdeckt. Er wird zum Tode abgeführt. — Histaspas tröstet Araspas mit d[er] Hoffnung, Cyrus werde ihm verzeihen. Dieser kommt hinzu, tadelt Araspas, ve[r]giebt ihm aber und sendet ihn als Spion zu Antiochus (Cyr. VI, 1, 36). Der g[e]kränkten Panthea erzählt er, Araspas sei vor seinem Groll zu den Assyrern g[e]flohen (VI, 1, 45). Sie verspricht ihm als Ersatz ihren Gatten Abradatas für ih[n] zu gewinnen (ibd.).

Akt IV.

Araspas wird von Antiochus freundlich aufgenommen. — Abradatas kommt zu Cyrus und wird dessen Gefolgsmann (VI, 1, 45). Seine Gemahlin rüstet ih[n] zur Schlacht (VI, 4, 2). Araspas kehrt zurück mit Nachrichten über den Feind (VI, 3, 14). Die persischen Führer losen, wer die Vorhut befehligen solle; das Loos trift den Abradatas (VI, 3, 36).

Akt V.

Cyrus kehrt siegreich aus der Schlacht zurück, weiß aber Panthea nichts über das Schicksal ihres Gatten zu sagen. Da wird der Leichnam des Abradatas herein getragen. Ein Hauptmann berichtet über seinen Tod, als er an der Spitze seiner Streitwagen gegen die Ägypter kämpfte (VI, 3, 36). Panthea beklagt den Toten und ersticht sich dann an seiner Seite (VII, 3, 14); ihre Dienerin Nicasia sucht im Euphrat den Tod. Cyrus und sein Gefolge treten auf, und Araspas hält dem edlen Paar die Leichenrede.

Drei verschiedene Handlungen hat unser Dramatiker hier durcheinandergewoben: A, die Haupthandlung, Panthea — Araspas — Abradatas; B, Gobryas — Alexandra — Libanio, und endlich C, zugleich die Rahmenhandlung für die beiden anderen, Cyrus — Antiochus — Ctesiphon. In seiner Quelle — Xenophon — fand er den Stoff für A ziemlich vollständig vor. Für B bot sie ihm die Geschichte des Gobryas und die Verlobung seiner Tochter mit Histaspas; für C im allgemeinen den Kampf der Perser und Meder gegen die Assyrer, wobei einzelnes von Croesus auf den Antiochus des Dramas übertragen wurde. Die Namen, die er neu hinzufügte, hat unser Dichter teils der späteren Geschichte entnommen, wie

Antiochus, Alexandra, Ctesiphon, teils sind es neue Bildungen, wie Libanio, dessen ganze Figur ja aus modernerer Zeit stammt.

In A beruht die romantische Beschwörungsscene auf freier Hinzufügung. Vorbilder für solchen Liebeszauber fanden sich genug in Werken der Poesie und Geschichtschreibung. — Der Selbstmord der Nicasia steht nicht bei Xenophon. Dort bringen sich die drei Eunuchen der Panthea um, während die Dienerin für das Begräbnis Sorge trägt.

Die Geschichte der Alexandra und ihres Pagen Libanio trägt durchaus das Gepräge der Renaissancezeit. Kleidervertauschung zwischen Personen verschiedenen Geschlechts, die darauf begründete Liebe eines Mannes zu einem Mädchen, das sich schließlich als Jüngling entpuppt, und ähnliches gehörte zum Apparat der italienischen Novelle und Komödie, deren Einfluß auf England in dieser Zeit besonders groß war. Auch Shakespeare bietet ja Beispiele dafür. Außerdem zeigt die Scene zwischen Dinon und Libanio, wo sich der Wärter einer gefangenen Dame in diese verliebt, eine deutliche Wiederholung der Werbung des Araspas um Panthea.

In C endlich beruht die Ctesiphon-Episode wieder auf klassischen Reminiszenzen. Es ist die Erzählung von Fabricius und Pyrrhus, die Plutarch, Pyrrh. Kap. 21, berichtet.

Technischer Aufbau.

Die Gliederung des Dramas ist ziemlich nachlässig und verrät keine große Kunst oder Geübtheit von Seiten des Dichters. Die traditionelle Fünfzahl der Akte ist äußerlich gewahrt, aber so schleuderhaft, daß zwischen dem im Druck bezeichneten Ende des ersten und dem Anfang des zweiten Aktes drei Scenen liegen, und der zweite Akt fast ebenso lang ist wie die vier übrigen zusammen. Freilich dürfen wir diese Sünde nicht einfach dem Dramatiker in die Schuhe schieben: hier tragen unzweifelhaft der Nachschreiber und der Drucker die Hauptschuld. Aber auch in der Scenenfolge läßt sich kein eigentliches Prinzip erkennen. Wir können das ganze Stück in ungefähr 22 Scenen zerlegen. Davon kommen je drei auf den ersten, dritten, vierten und fünften Akt und zehn auf den zweiten. Allerdings sind die Scenen der drei letzten Akte, namentlich des fünften, nicht so streng voneinander geschieden wie im ersten Teile des Dramas. Dabei entfallen 12 Scenen auf die Handlung A (Panthea), und je fünf auf B (Gobryas) und C (Antiochus); außerdem bildet aber, wie schon hervorgehoben wurde, C den allgemeinen Hintergrund für

verschiedene Scenen. Es spielt demnach B nur die Rolle einer zu lang ausgesponnenen Episode. Mit dem Schluß des zweiten Aktes ist es endgiltig abgethan. Die Verbindung der drei Handlungen, die ihm innerlich nicht gelang, sucht der Dichter äußerlich dadurch herzustellen, daß er ihre Scenen gehörig in einander verflicht. So bietet der zweite Akt die Scenenfolge C, A, C; B, C, B; A, B, A, B. Dieses ziemlich primitive Kunstmittel ist aber bei ihm nicht etwa durch Bühnenverhältnisse bedingt, wie wir weiter unten sehen werden.

Ein eigentlicher Held des Dramas ist nicht vorhanden. Die Person des Cyrus bildet ja wohl den Mittelpunkt in der Gruppierung, aber er greift viel zu wenig in die Handlung ein, als daß man ihn als den Helden bezeichnen könnte. Seine Stellung ist durch das ganze Stück dieselbe. Der zweite Hauptcharakter ist Panthea: ihr tragisches Ende beschließt das Drama. Aber auch bei ihr kommt kein seelischer Konflikt vor, wie denn überhaupt eine Charakteristik der Figuren gar nicht versucht ist. Das rein stoffliche Interesse überwiegt eben durchaus, und Züge, die ihm die Quelle zur Individualisierung seiner Personen bot, hat der Dramatiker nicht zu verwenden gewußt.

Die Ansprache an das Publikum.

Im zweiten Akt, v. 621—642, unterbricht der Dichter plötzlich sein Stück, um das Publikum über seine Ziele aufzuklären. Ein «Prologus» — wenn der Name hier gestattet ist — tritt vor und hält eine kurze Ansprache. Leider scheint die Überlieferung hier besonders ungenau zu sein, so daß es heute kaum mehr gelingen dürfte, in diese Blankverse klaren Sinn zu bringen. Es wird proklamiert, die Schauspieler hätten von ihrer tragischen Scene die Späße der Clowns, wie die unnötigen Schaustücke — gemeint sind wohl pantomimische Aufzüge — verbannt. Dasselbe dürfte angedeutet sein, wenn es heißt, sie wollten vermeiden '*the vulgar and the vertuous*', wobei allerdings der Ausdruck '*vertuous*', der sich doch kaum auf die Moralitäten beziehen kann, ganz unklar ist. Es sieht beinahe aus, als hätte der Dichter hier seiner Vorliebe für die Alliteration den Sinn der Stelle geopfert. — Womöglich noch dunkler ist der Schluß, wo der Ausdruck *Chorus* nicht verständlich ist, denn in unserem Druck kommt nirgends ein Chor vor. — Im allgemeinen scheint der Angriff gegen Stücke wie den Cambyses gerichtet zu sein. Unser Dichter würde somit in dasselbe Horn stoßen wie Marlowe, wenn dieser sein Publikum

From iygging vaines of riming mother wits,
And such conceits as clownage keepes in pay

zu großen tragischen Thaten führen will; auch er will nicht seine Zuschauer belustigen, sondern er

will reviue the which hath long beene done.

Ob der Platz, den diese Ansprache im Druck einnimmt, wirklich in der Absicht des Dichters lag, oder ob nur durch einen Fehler des Setzers das Blatt mitten in das Stück hineingeschoben wurde, können wir natürlich nicht entscheiden.

Bühne.

Die Inscenierung des Dramas bot nirgends Schwierigkeiten. Der erste wie der letzte Akt haben überhaupt keinen Scenenwechsel. Der dritte und vierte spielen teils im persischen, teils im assyrischen Lager: dafür genügte natürlich ein und dieselbe Vorderbühne. Im zweiten Akt kommen zwei Scenen im Zelt der Panthea vor; in der einen wird Panthea auf ihrem Bett '*discovered*'. Allein auch dazu brauchte man keine Hinterbühne. Das Bett wurde einfach durch eine Thür im Hintergrund sichtbar, vielleicht sogar hereingeschoben: ebenso wie in «Eduard II», «1 Richard II», «2 Heinrich VI». Auch die Scene der Gefangennahme der falschen Alexandra im Schloß des Gobryas erforderte bei einem naiven Publikum keine weitere Dekoration. Wir haben also für den «Cyrus» die einfache alte Bühne mit zwei Thüren im Hintergrund anzunehmen.

Sprache und Metrik.

Die Diktion des «Cyrus» ist in Nachahmung des Marloweschen Stils zwar ebenfalls hochtrabend, bombastisch: wenn Araspas die Schönheit der Panthea beschreibt, so sind ihre Wangen gleich wie zehntausend Sonnen, das assyrische Heer ist so zahlreich, daß es die Flüsse leer trinkt, — aber doch haben wir lange nicht jene Fülle kühner Bilder, wie sie den Tamburlaine auszeichnet. Die zahlreichen Epitheta fügen dem Begriff des Nomens meist keine speziellere Idee hinzu, sie sind ziemlich leere Steigerungswörter.

Der Blankvers ist, wie in der ältesten Zeit nicht anders zu erwarten, etwas eintönig gebaut, fast ohne weibliche Ausgänge; beinahe jeder Vers ist ein syntaktisches Ganzes, so daß am Schluß des Verses

eine natürliche Sprechpause eintritt. Dadurch wird der Schauspiel gezwungen zu skandieren, der Rhythmus prägt sich dem Ohr mel ein als die Worte.

Der Wortschatz ist teilweise altertümlich und weist verschieder sonst in dieser Zeit nicht belegte Ausdrücke auf.

Aufführung.

Wie der Titel angiebt, wurde «Cyrus» von den '*Children of h Majesties Chappell*' aufgeführt. Wo dies geschah, und wann zu erstenmal, wissen wir nicht. Das alte Theater der Truppe, '*t Savage Bell*' am Ludgate Hill, war 1583 geschlossen worden, ui erst von 1596 an spielten die '*Children of the Chapel*' wieder rege mäßig. Doch erfahren wir, daß sie 1591 vor der Königin auftrate wohl 1592 in Croydon Nashs «Summer's last Will» und vor 15 außer unserem Stück auch Marlowes «Dido» in Scene setzten.[1])

Datum und Verfasser.

Das Datum des Druckes, 1594, ist kein Beweis für die Er stehung des Stückes unmittelbar vor dieser Zeit. Marlowes «Dido im selben Jahre gedruckt und von derselben Gesellschaft in Sce gesetzt, scheint viel früher entstanden zu sein. Dasselbe ka natürlich auch mit «Cyrus» der Fall sein. Aber es ist mißlich B hauptungen aufzustellen, die wir nicht beweisen können. Das Druc jahr bietet uns nur einen *terminus ad quem*. Auch die dunkle A sprache an das Publikum, v. 621 ff., hilft uns nicht weiter. Do ist sie immerhin im Anfange der Bewegung, die in Marlowe ihr Feldherrn hatte, verständlicher als in einer Zeit, wo zahlreiche ande Dichter bereits das durchgeführt hatten, was hier angestrebt zu werd scheint. Dagegen kann aus der allgemeinen Nachahmung des «Tambu laine» kein Schluß gezogen werden: denn Marlowes Debutstück üb noch nach seinem Tode eine solche Anziehung auf das Publiku und damit auch auf die seinem Geschmack fröhnenden Poeten, a daß sich nach Breymann in Henslowes Tagebuch vom 28. Augu

---

[1]) So nach dem Titelblatt. Marlowe ed. Dyce (1 vol.), 1858, p. 248. D Angabe Fleays, Chronicle History of the London Stage, London 1890, p. 81, d sie auch '*The Wisdom of Doctor Doddipol*' aufgeführt hätten, ist unrichtig; dies wurde von den '*Children of St. Paul's*' gespielt. Vgl. den Titel bei Bullen, O English Plays II, 95.

1594 bis zum 13. November 1595 22 Tamburlaine-Aufführungen verzeichnet finden. Auch die Aufführung durch die '*Children of the Chapel*' giebt keinen Fingerzeig, weil wir zwischen 1583 und 1596 nur noch zwei Vorstellungen dieser Truppe belegt finden. Wir müssen uns also damit begnügen zu konstatieren, daß das Stück zwischen 1587 und 1594 entstanden ist, vielleicht eher noch im achten als im neunten Dezennium wegen der sonderbaren Ansprache an das Publikum.

Über den Verfasser weiß ich nichts anzugeben. Auf dem Titel findet sich sein Name nicht, und auch der Buchhändler Kirkman kannte das Drama nur als ein anonymes. Er erwähnt es in seinem 1671 zusammengestellten Katalog Seite 3.

Abdruck.

Im folgenden habe ich mich bestrebt, ein möglichst genaues Bild des alten Druckes zu geben. Es finden sich deshalb alle nicht unbedingt für das Verständnis notwendigen Änderungen nur in den Fußnoten. Nur einzelne durch das Versmaß erforderte Kontraktionen, Apostrophierungen u. s. w. habe ich in den Text aufgenommen, aber jedesmal die Lesung des mit A bezeichneten Druckes von Allde angegeben. Stillschweigend gebessert sind nur die nicht seltenen Vertauschungen von u und n, sowie die Majuskeln am Versanfang und die Interpunktion. Die metrischen Besserungsvorschläge in den Fußnoten mögen manchem zu weitgehend scheinen. Es ist sicher, daß wir verschiedene schlechte Verse bei unserem Dichter voraussetzen dürfen, aber ebenso sicher ist, daß eine Unzahl metrischer Fehler erst durch die Drucker — besonders wenn es sich um derartige Quartodrucke handelt — in unsere Texte hineingekommen sind. Die Bemerkungen sollen auch gar nicht mehr sein als ein Vorschlag, wie der Vers im Munde des Schauspielers etwa gelautet haben könnte, nicht aber eine strikte Behauptung. Die Zahlen am rechten Rande bezeichnen die Seiten des — unpaginierten — alten Druckes.

Personenverzeichnis.

Cyrus, König von Persien.

Araspas Histaspas Chrysantas	Unterfeldherrn des Cyrus.

Antiochus, König von Assyrien.

Ctesiphon Dinon [Seleucus] *) Hircanus Aristobulus	Assyrische Edle.

Abradatas, König von Susa.
Panthea, seine Gemahlin.
Nicasia, ihre Dienerin.
Gobrias, assyrischer Satrap.
Alexandra, seine Tochter.
Libanio, ihr Page.

Ein Magier.
Ein Hauptmann.

Edelleute, Soldaten, Dienerinnen.

'Prologus'.

---

*) Stumme Figur, nur in der Überschrift genannt.

The Warres of Cy-rus King of Persia, against An-

tiochus King of Assyria,

with the Tragicall ende

of Panthæa.

Played by the children of her

Maiesties Chappell.

London

Printed by E. A. for William Blackwal,

and are to be sold at his shop ouer a-

gainst Guild-hall gate. *1594.*

The warres of Cyrus king of Persia against Antiochus king of Assiria.

Enter Cyrus, Histaspas, Chrysandus, with other.

Cyrus.

Ye Persians, Medians, and Hircanians,
Trustie assistans [assisters] in this happie war,
Ye see the banded power of Asia,
Whose number ouerspread th'Assirian fields
5 And in their passage dranke maine riuers drie,
By fauour of the gods, and our deuoire,
Are ouerthrowne and scattred through the plaines,
Like Autumne leaues before a Northren winde.
Cresus is foild and fled to Lydia,
10 Th'Arabian prince is whelmde amidst the sands,
And last, the old Assyrian king is slaine.
Now triumph in the fortune of your hands,
Whose fame hath directed these affaires.

Chris. O Cyrus, when I saw the Lydian king,
15 Cresus, that dastard and reproch of Asia,
Shining in armour forgde of Indian gold,
Braue mounted on aprauncer of Eperus,
So shamefully to forsake the field and flie,
I enuied that so cowardly a king
20 Should use so good an armour and a horse.

Cyr. Chrisandas, like to Cresus be our foes: 2
Glorious in shew, but cowardly in minde.

Chris. Cyrus, those armes which dastard Cresus were
And horse of pride and courage past compare,
25 What heart so base that would denie to fight,
Might I but liue to backe so braue a steed.

V. 2. Die Wiederholung *assistans*, *assisters* ist metrisch unbrauchbar und wohl auf eine Korrektur in dem Manuskript, das dem Setzer vorlag, zurückzuführen. — 4. 10. *the* A. — 13. Vielleicht ist hier *hath thus* zu lesen: der Vers ist sonst unvollständig. — 15. Wegen der rythmischen Messung von *Asia* vgl. Tamburlaine I, 120. — 18. Der Vers hat eine Silbe zu viel; vielleicht ist *to* zu streichen, oder *shamefully* zweisilbig zu lesen. — 23. Wahrscheinlich ist hier *were* nur Druckfehler für *wore*.

Cyr. Cresus is gone, and gone with him his steed,
This wish of yours, Chrisantas, is in vaine,
But of two hundred horses of mine owne,
30 Of gallant rase and courage singular,
Take you the choise and furniture withall,
The bridles bit of massie siluer wrought,
The bosses golde, the reynes of Persian silke,
The saddles all embrodered purple worke,
35 Armde through with plates. with fine ingrauen golde,
And golden trappers dangling to the ground.

Chris. So liue my Lord and flourish still,
As I regard this honourable gift.

Cyr. Now, Lords, we've gotten th'hono(u)r of the day
40 And with our feet trod downe the Thrasian pride.
While I doe sacrifie for victorie
And chose the holy aultars of the gods,
Doe you betwixt the armies part the spoiles
And glad our men with fruits of our conquest.

45 *Ara.* What portion of the golde shall we reserue
To be employed in your highnesse vse?

Cyr. Araspas, none for me, diuide it all;
It pleaseth me to see my souldiers rich. *Exit Cyrus.*

Chris. The Persian hors-men, that did giue the charge,
50 Shall haue fiue hundred talents for their share.

Hist. The Medians, that did enforce the fight
And seconded the Persian men at armes,
Allot to them six hundred arming coates.

Ara. The archers of Hercania serued so well,
55 As not to giue them paiment with the rest
Were open wrong to their approude deserts.

3

Chr. You know that in the sacking of Assyrians tents
We found three thousand Scithian bowes in store,
Finisht with quiuers readie to the field:
60 Let them be lotted to th'Hercanians part.

Hist. And truth, Chrisantas, you know well,
That bowes and quiuers gree with archers best
Cyrus himselfe, you see, refuseth golde
And onely seekes to make his fellowes rich;

---

39. *haue* A; *the* A. — 57. *You know* ist eine Art Auftakt, außerhalb des Metrums. — 60. *to the* A. — 61. Zwei Silben fehlen: vielleicht absichtlich.

65 What restes amidst the conquered spoiles,
Wherein his highnesse may be gratified?

Ara. Histaspis there's a proud Assyrian tent,
Wherein the king was wont to sleepe and banket in:
I thinke, if that were offered to his hands,
70 Cyrus would take it in most gracious part.

Chr. But is the pride and brauerie thereof
Worthie to be presented to our Lord?

Aras. Asia hath not seene a richer prise,
The couering is of blew Sydonian silke,
75 Imbrodered all with pearle and precious stones,
They glimmer brighter than the Sunne it selfe.
On euerie point of the pauilion
There standes a princely top of Phenix plumes,
Which, trickt with spangles and with siluer belles,
80 At euerie gentle murmur of the winde,
Delights the day with euerie harmonie.
The stakes, wherewith 'tis fastened to the ground,
Are massie siluer of the purest proofe,
The ropes are all of chrimson silke and golde,
85 Hung from the top with wrests of Iuorie,
Vnder a Vine, where Bacchus bruseth grapes,
And twentie cubits houer in the leaues.
Beleeue me Lords, when I beheld the thing,
The worke appearde so glorious to the eie. —

90 *Chr.* Araspas, you describe a princely thing,
Worthie to be presented to a king.

Hist. And here's a tent, though far from such a tent,
This shall be mine, the owner's fled or slaine.

Cri. O beautie rare, and more than mortall shape!
95 What goddesse oweth this earthly tabernacle?

Pan. Nicasia sings, while Panthea sits and sighes,
But singing sings of Pantheas wretchednes.

Chris. What are ye Ladie?

Pan. What I would not be.

Chris. Faire y'are, what would ye more?

Pan. I would be free.
100 Ye Persian Lords, I am a wofull dame,

65. 90. Der Vers ist wohl absichtlich kürzer. — 67. *is* A. Zwei Silben zuviel: vielleicht ist *sleepe and* oder *in* zu streichen. — 80. *At*] *And* A. — 89. Fehlt ein Vers? — 92. *is* A. — 96. 97. *Panthra* A. — 99. *you* A.

Exposed to wretchednesse and fortunes wrath,
And thus I haue resolude you what I am.

Ara. Ladie, the graces that adorne your presence
Deserues a fortune milde as is your face.
105 But, howsoeuer Fortune enuies you,
Yet we will vse you honourable still.

Pan. You vse me then but as you ought to doe.

Chris. Nay, Ladie, we may vse you otherwise,
For voluntarie fauours be no debt.

110 *Pan.* But, Lords, what ere you ought is debt,
You ought to vse me well, and therefore debt.

Ara. Madam, you are a captiue in our hands,
And captiues are not to command the conquerours.

Pan. No, Lords, if captiues might command the conquerors,
115 I would command you to release me hence.
But captiue as I am, honour commands
That you entreate and vse me honourably.

Chris. Such honour as to captiues doth belong,
Such honour, Ladie, we intend to you.

120 *Pan.* My sex requireth more then common grace.

Ara. And eke so doth that louely face.

Pan. Let be my vsage as shall please my conqueror,
And now Ile learne to craue with seruile tearmes,
My lords, though captiue, yet I am a Queene,
125 And wife vnto the absent Susan king, 5
My lord and heare Assyrian Abradate,
And noble prince and mightie man at armes,
Vpon ambassage of the king of Bactria.

Chr. But, madam, what persuasion moou'd your mind
130 To trust yourself vnto th'Assyrian campe?

Pan. Weying the double fortune of the warres,
And in my thoughts foredreading these mishaps,

---

110. Kürzerer Vers. — 113. Der Vers enthält zwei Silben zu viel: soll vielleicht *such* für *and captives* eingesetzt werden? — 114. *No Lords* steht außerhalb des Metrums. — 121. *lively* A. Dem Vers fehlt außerdem ein Fuß: vielleicht ist *require* hinter *doth* einzufügen? — 122. Die zwei überzähligen Silben scheinen dem Dichter zur Last zu fallen. — 128. *king of Batria* (sic!)] *Bactrian king* wäre metrisch besser und ist vielleicht die ursprüngliche Lesart. — 130. *the* A.

What likelier rescue, to preuent my harmes,
Then to be garded with a mightie campe?
135 Since that an armie of vnited hearts
Is stronger then a fort of brazen walles.

Ara. Madam, your fal is great and lamentable,
Thus of a Queene a captiue to become.
This rests to shew your princely fortitude
140 In bearing these mishaps with patient minde.

Pan. Philosophy hath taught me to embrace
A meane and moderation in mishaps.
Long since I learnde to master all affects
And perturbations that assaile the minde:
145 Onely I haue not learnde to master chaunce,
Yet haue I learnde to scorne the vtmost spight.
Onely the pangue that most torments my thought
Is absence of my best beloued lord.

Chris. Learne henceforth to forget your lord:
150 There liues another lord t'enioy your loue,
Victorious Cyrus, he shall be your lord.

Pan. Victorious Cyrus, though I be his thrall,
Shall know my honour is inuincible.

Ara. But they that once in state of bondage bee
155 Must yeeld to hest of others that be free.

Pan. Lords, dreame of me or Cyrus as you please:
Onely this outward person is his thrall,
My minde and honour free and euer shall.

Chris. For that agree with Cyrus as you may.
160 Till then, Araspas, take her to your tent,

6

Aras. Come, Ladie, you must walke apart with me.

Pan. So fortune and my destinies agree.

Enter Gobrias and his page.

Go. Persians, conduct me to your generall.

Chr. What art thou, that thus armde with sword and speare
165 Dares craue accesse vnto our generall?

Go. I come to yeeld, bring me to Cyrus tent.

---

149. Wohl absichtlich kürzerer Vers. — 150. *to* A. — 158. **Besser wäre** *honour's.*

Hist. Thy habit showes thou art an enemie,
And we may suspect thou meanest but ill.
Therefore, if thou wilt yeeld, vnarme thy selfe,
And we will bring thee vnto Cyrus tent.

Go. Th'Assyrian king, whom ye haue put to death,
Making me leader of a thousand horse,
Buckled the armour with his gracious hands,
Nor shall it be vnloosed but by a king.

Hist. How hautie minded is this conquered man!
Cyrus shall know vpon what tearmes he standes.
Assyrian captaine, as thou louest thy life,
Stand not vpon thy guard, but yeeld to vs.

Go. Smal guard haue I to shield me from your swords:
Most of my region is slaine in fight,
And of a thousand onely these are left.
Yet rather will we runne vpon your speares,
Then with dishonour yeeld our weapons.
These, if ye iniure vs, must be our friends
5 And either make vs liue or die like men.

Enter Cyrus.

Cyr. Of whence art thou, that craues accesse to vs?

Go. By birth, great Cyru(s), an Assyrian,
And of the noblest house in Babylon;
Sometime commander of a thousand horse,
0 But those thy men haue slaughtered and surprised,
And, therefore, I haue lost the ample stile.
Yet I am mighty Gobrias, rich in reuenues, strong in fortresses,
That can command a campe of fighting men
As resolute (be't said without offence)
5 As those that had the glorie of the day.
All which, with me, the gouernor of all,
I yeeld vnto your mightie patronage.

Cyr. This stout Assyrian hath a liberall looke
And, of my soule, is farre from trecherie.
0 Albeit, Gobrias, I mistrust thee not,
Yet tell me, being so wealthie and so strong,

---

168. Eine Silbe zu wenig: vielleicht *so we?* — 171. *The* A. — 183. Hinter *weapons* scheint ein einsilbiges Wort zu fehlen, etwa *here.* — 192. Vielleicht ist der Vers zu teilen:

Yet [,Cyrus,] I am mighty Gobrias,
Rich in reuenues, strong in fortresses.

— 194. *it* A.

Why rather yeeldst thou to thy enimie,
Then liue with freedome in Assyria?

Gob. O know, my lord, whilest the Assyrian king,
205 Which in this warre was slaine, enioyed the crowne,
Being highly fauoured of his maiestie,
He sent vnto me for mine onely sonne,
Meaning to grace me with the nuptiall
Of his faire daughter, louely Carmela.
210 I, glad to haue alyance with the king,
Sent him my sonne. Who, comming to the court,
Was faire entreated, gently entertained,
And well was he that might be his compere.
For faire he was and full of sweete demeanour,
215 Pleasant, sharpe, wise, and liberall,
And, were he not my sonne, I would say more,
Though his remembrance makes me weepe outright.

Cyr. Noble Assyrian, either leaue to weepe
Or speake no more: Cyrus is full of ruth,
220 And, when a man of thy estate laments,
He cannot chuse but weepe for companie.
Drie up these teares and tell the rest.

Gob. — — — — — — — — — — — —
Began to grow familiar with my sonne
225 And with him rode a hunting in the woods.
Where first the hounds put vp a russet beare,
At which the king floong soone his hunting dart
And missed. But mine threw and pearced his heart.
Then sodainly a Lion did arise,
250 At whom likewise he let his Iauelin flie,
And hit him not. Which when my sonne perceyude,
He ouerthrew the Lion as the beare.
Which done, said he, twice haue I throwne and sped.
Whereat the prince snatcht from his page a speare
255 And in a rage murdered my guiltlesse sonne.
And — that which greeues me more — when he was dead,
Albeit the old king wept most bitterly,
He neither did repent nor shed a teare,
Nor would consent to giue him buriall.

---

213. *compere*] *copere* A. — 215. Um den Vers vollständig zu machen ist vielleicht *P. and sh. and w. a. l.* zu lesen. — 222. Zwei Silben fehlen: vielleicht absichtlich. — 223. Der Vers fehlt durch die Unaufmerksamkeit des Setzers, der hier eine neue Seite anfing. Doch steht unten auf p. 7 auch das erste Wort von V. 224, *Began.* Der Vers mag ungefähr gelautet haben:

O Lord: the son of the Assyrian king . . . .

But left him in the field, vntill I came
And tooke his bodie in these aged armes,
Which eke for griefe made me to let him fall,
And then a fresh made him to bleed againe,
And me to weepe vpon his naked breast.
Oh iudge, my lord, if you haue had a sonne,
How heauily I brooke his timelesse death.
Oh iudge, my lord, whether that I haue cause
To offer seruice to that murtherer,
On whom I cannot looke, but in his face,
As in a glasse, I see my slaughtered sonne.

Cyr. Gobrias, thou hast iust cause to reuolt.
And we, to trust thy welcome vnto vs,
And for the thousand horse which thou hast lost,
We will requite them with a greater gift.
Be thou lieutenant of th'Archanians.

Gob. I humblie thanke your royall maiestie,
And here, in presence of the Persian lords,
Adopt you heire of all my prouinces,
My holdes and castels, villages and townes,
Conditionally that I may be reuenged
On this archtyrant, murderer of my sonne.
Sauing one daughter I haue neuer a child,
And she, endued with iewels, plate, and golde,
Shall be bestowed as you, my lord, thinke best.

Cyr. Assirian, I haue captaines worthie here:
She shall be matched as beseemes a princes borne.
And for reuenge vpon th'Assirian king,
We'll girt in Babylon with our high host,
And either starue them with a lingring siege
Or rip his bowels with our Persian swords;
But in the meane time frolicke in our tent.
Histaspis, lead th'Assyrian to our campe
And entertaine him as beseemeth a prince.
Armuchus and Chrisantas, follow him. —
Araspas, as I lately gaue in charge,
Is all the spoile diuided equally?

Ara. It is, my Lord, and euerie souldier pleased.

— — — — — — — — — — — —

Where is enclosed a iewell of such worth

271. *Gobrius* A. — 275. 287. *the* A. — 286. Der Vers ist zu lang: vielleicht ist *o match her* die richtige Lesart. — 288. *We will* A. — 289. *And*] *Or* A. — 292. *the* A. — 294. *Chrisantus* A. — 298. Der Vers fehlt in A. Zu ergänzen ist etwa: *And for yourself we have reserved a tent, . . .*

300 As Asia hardly can affoord the like.
The Susian king, stout Abradates, Queene,
A woman so richly imbellished
With beautie and perfection of the minde
As neuer any mortall creature was:
305 Her haire as radiant as a Tagus sand,
And softer than the streame on which it runnes,
Her lillie cheekes, all died with ruddie blush,
Castes such reflection to the standers by,
As doth the vnion of ten thousand sunnes.
310 Through her transparant necke the aire doth play
And makes it fairer then a Christall glasse;
And from her eyes it seemes nature herselfe
Bids euerie starre receiue his proper light.
For with her glaunce she casteth such a brightnesse, 10
315 As makes the night more brighter than the day,
And day more fairer than Elizium.
But, when she talkes, so pleasant is her voice,
As, were she blacker than the pitchie night,
She would entise the hardest massagite
320 Or wildest Scythian in your highnesse campe.
And, when she lookes vpon you, were she dumbe,
Her beautie were instead of eloquence.
And, had she neither louelinesse nor wit,
The harmonie she makes would rauish you:
325 She weepes and plaies, while both her handmaids sing,
And sighes at euerie straine, vsing that note
Which Orpheus sings for Eurydice.
With wringed hands her waiting maids keepe time
Vpon their mournefull breasts, as, were we flint,
330 We could not chuse but melt to heare their songs.
Wherefore, my lord, comfort this captiue dame,
And with your presence comfort her distresse.

Cyr. Araspas, wouldest thou haue me visit her,
When by her beautie I may be enthralled?

335 *Ara.* Your Grace may looke on her and yet not loue.

Cyr. Dost thou not thinke that loue is violent?

Ara. Nay, rather voluntarie, my gracious lord.
You know that womans beautie is like fire,
And fire doth alwayes burne each thing alike.
340 Therefore, if nature were of such great power,
Should euerie man by beautie be enflamed.

---

305. *Tagis* A. — 316. *is Eliziur* A. — 327. *Eruditus* A. — 337. ***voluntarie*** dreisilbig.

But beautious things are not in equall powers;
For some loue that which others do abstaine
Either for feare or loue: to proue this true,
345 The sister of the brother is not loued,
The daughter of the father not desired,
And yet some one loues any of them both.

Cyr. If loue be voluntarie, as thou saiest,
Why cannot louers leaue it, when they will?

11

350 *Ara.* They may.

Cyr. Haue you not seene them weepe and waile for death?
Emptie their purse of coine, their braine of wit,
Sending both gifts and letters to their loues?

Ara. They yeeld too much vnto affections.
355 'Tis follie and not beautie makes them die.

Cyr. Men are in folly, when they are in loue.
Vrge me no more: I will not visite her.
For by the eie loue slips into the heart,
Making men idle, negligent.
360 Nothing can more dishonour warriours,
Then to be conquered with a womans looke.
Araspas, I resigne my part to thee,
Thou shalt be keeper of that Susan Queene.
Vse her as fits a woman of such birth.
365 Excuse me for not comming to her tent,
Bid her be merrie with her singing maides,
And say that Cyrus will entreate her faire.

Exeunt.

Musicke. Finis Actus primi.

Enter Antiochus, Ctesifon, and Nobles.

Nob. Antiochus, king of Assiria,
So Lord of Euphrates and Babylon,
370 How long wilt thou lament thy fathers death?
Cast off those mourning weedes! —

Antiochus. How long will I lament my fathers death?
Vntill proud Persia weepe for Cyrus death.

Ctes. Oh, that will neuer be; Cyrus is strong,
375 So strong, my Lord, that, were not Babylon

---

359. Zwei Silben fehlen, vielleicht absichtlich. — 268. In der Überschrift fehlt *Antiochus* A. — 371. Der Vers ist unvollständig, vielleicht absichtlich, als Ausruf. — 372. *Antiochus*] *Another* A.

Fortifyed with vittailes for twentie yeeres,
Garded with souldiers that will neuer yeeld,
Sooner would he expell you from your seate,
Then you with open armes could anger him. 12

380 *Ant.* What? — is reuenge but open warres?
As were Antiochus a priuate man,
And one of you king of Assyria,
I would not faile to worke his ouerthrow.
But you, that are not toucht with inward griefe,
385 Will not in that attempt be resolute.

Ctes. Vouchsafe, O Lord, to tell me what it is.
If I attempt it not, then let me die.

Ant. Why, this it is: feigne I haue iniurde thee,
And offer seruice to the Persian king;
390 Then, being receiued, as late Gobrias was,
How easlie maist thou slea him and escape!
For in the night he walkes about his campe,
Without a guard, euen as a common man.

Ctes. Yet he that killes him suer is to die.

395 *Ant.* I thought the feare of death woulde daunt him quite.
A thousand talents would I freely giue
To him that vndertakes this enterprise.

Ctes. My Lord, I am resolude: giue me the gold,
And I will venture life in this exploit.

400 *Ant.* My treasurer at armes shall giue it thee;
And, Ctesifon, when I receiue his head,
Beside this summe thou shalt haue annuall pay
As much as thy reuenues mount vnto,
And, where thou art by calling but a knight,
405 Ile make thee Lord of many prouinces.

Ctes. As for the golde, keep it till I returne,
And, if I die, deliuer it to my friend.

Ant. Well, Ctesiphon, manage this glorious act.
Let me embrace him, ere I take my leaue.

410 *Ctes.* Fare well, my lord. Now you, Assyrian gods,
To whom we sacrifice our fo-mens blood,
Giue fauour to my lookes, faith to my speach,
That, being gracious with the Persian Lord,

---

380. Zwei Silben fehlen; vielleicht um hinter *What?* eine Pause **eintreten** zu lassen. — 294. Hinter *suer* ist wohl *he* einzufügen.

By me Assyria may be free from bands,
115 And both the king and subiects death reuengde 13

Nob. Fare well, braue minded Ctesiphon!

Ant. While this is doing, we will march from hence
Vnto the countrey where Gobrias dwelt.
He hath a castell well replenished,
20 With vittailes, men, and furniture.
And, as our spies giues us to vnderstand,
His onely daughter stayes within the hold,
Not knowing of her fathers late reuolt.
Therefore will we surprise her vnawares,
25 And thou shalt be lieutenant in his stead,
When we haue made his souldiers yeeld the fort.

Enter Araspas solus.

Ara. Must I confesse that loue is violent
By doting on my captiue Panthea?
I will not loue, Ile bridle those affects. —
30 It cannot be resisted, I must yeeld.
Oh, what a tyrant is this cruel loue,
That drinkes my blood and makes me pale and wan,
That sucks my spirits and makes me weake and faint,
That teares my heart and makes me almost dead,
35 That reuels in my braines and makes me mad! —
I am a souldier, and will conquer loue.
Ile mount me straight, giue me a hors-mans staffe!
Proud loue, sit fast, for now Araspas runnes,
Runne? and scarcely stand! — O Panthea,
140 Thou sets my idle fantasie thus a worke
And makes me speake and thinke I know not what.
I would I might forget faire Panthea, —
I cannot name her but I must say faire,
And that word faire makes me remember her —
445 Panthea is vglie, blacke, ill fauoured, fowle —
And, who is so beautifull as she? — 14
And I must weepe for this misterming her.
Why should I weepe? — Aske I the reason whie?
I haue abusde my loue: weepe not but die. —
450 Die not, but liue and enioy thy loue!
What contrarietie consisteth in my words!

---

416. Der Vers hat einen Fuß zu wenig. — 420. Zwei Silben fehlen: vielleicht absichtlich. — 439. Eine Silbe fehlt: *I runne?* — 440. *fantasie* zweisilbig. — 446. Nach *And* ist wohl *oh!* einzufügen oder der Vers vierfüssig mit *who's* zu lesen. — 450. Vielleicht *do enioy.* — 451. *contrarietie* ist hier dreisilbig.

O reconcile them, louely Panthea!
Thy lookes hath made me lunatike.

Enter Panthea and Nicasia.

Pan. I haue intelligence that our Lord is sicke:
455 We come to comfort him, as captiues may.

Aras. Oh welcome, Panthea! Shall I tell my griefe?

Pan. Sit still, my Lord.
Why change you colour thus? what troubles you?

Aras. Something stands by and whispers in my eare,
A kiss of Panthea will recouer me.

Pan. O, leaue these idle words, they make you worse.

Ara. Nay, they recouer me; I am halfe well.

Pan. So say they that are going from the world.

Ara. Panthea, sit downe; but sit so, Panthea,
465 As I may view thy face, or else I die.

Pan. Nicasia, commaund the musicke play,
It may be musicke will alay the fit.

Musick plaies.

Ara. Nicasia, cause the musicke cease,
For it is harsh and mars the harmonie.
470 Come, Panthea, sit downe by me, and let vs talke.

Pan. Talke is naught; turne ye about and sleepe.

Aras. O loue!

Pan. How now, my Lord, a souldier, and loue-sicke?

Aras. I cannot keep it in, it brusts my heart:
475 For thee, sweete Panthea, is Araspas sicke.

Pan. For me, my Lord?

Aras. Fling not away, celestiall Panthea,
Though I were halfe dead, I should follow thee.

15

Pan. The aire will hurt thee; whither wilt thou go?

480 *Ara.* Where Panthea goes; oh, frowne not, my faire loue.

---

453. Der Vers ist wohl absichtlich kürzer, weil der Monolog abgebrochen wird. — 468. Der Vers ist wohl absichtlich kürzer. — 470. Ein oder zwei Silben scheinen überzählig zu sein: auch wenn *Panthea* zweisilbig und *let's* gelesen wird, kommt kein guter Vers zu Stande; vielleicht ist *by me* su streichen. — 471. Am Anfang ist vielleicht ein einsilbiges Wort weggefallen. —

Pan. Then loue me not, else I will more then frowne.

Ara. What, will a captiue woman threat her loue?

Pan. Oh, giue poore Panthea leaue to thret her selfe:
I meane my Tragedie shall end the loue.

485 *Ara.* No, louely Queene, Ile rather end my loue,
Then anger Panthea, much lesse let her die.
And yet, God knowes, my loue can neuer end,
Being infinite in measure and in time.

Pan. What wordes bee these, that cut my eares with griefe?
490 Oh, Abradates, little dost thou know
What miserie poore Panthea doth sustaine!
Wicked Araspas, perish in thy loue!

Exit Panthea.

Aras. Cannot I winne her? O vnhappie man!
Araspas, thou wantst eloquence to wooe. —
495 Gainst chastitie no eloquence prevailes.
It was because I offered her no gift. —
She is a Queene, what gifts can compasse her?
I should haue courted her with better words. —
But here doth loue and threatning disagree. —
500 Nothing but Magicke can obtaine her loue.
If Magicke will, then Panthea shall be mine.

Actus secundus.

Enter Histaspis and Chrisantas.

Hist. Chrisantas, when I looke into the life,
The maners, deeds, and qualities of minde,
The grauenesse, power, and imperiall parts,
505 Wherewith yong Cyrus is so full adornde,
My thoughts foresee that he's ordained of God
T'enlarge the limits of the Persian raigne.

Chr. Histaspis, rare it is to see those yeeres
So furnished with such rare experience,
510 As is not common in the grayest haires.
Besides his bodie hath of these rare gifts,
Vsed to labour, hunger, thirst, and colde, 16
Giues true foretokens that the prince will proue
A famous warriour and a conquerour.

515 *Hist.* And of the sundry vertues that abounds
Dayly increasing in his princely breast,
Religion to the gods exceedes them all.

---

495. *Against* A. — 506. *he is* A. — 507. *To* A. — 516. *his*] *her* A.

Chr. And reason good, for of all humane workes
The care of them should chieflie be preferred.

Enter Cyrus.

520 *Cy.* Is this Assyrian friend or fo to vs,
That dares approch so neare the Persian campe?

Cte. In bending of my speare to Babylon
And breaking it against th'Assyrian ground,
I came a friend, not foe, to Cyrus campe.

525 *Hist.* What reason moues thee, an Assyrian borne,
To beare such rancour to thy countrey soyle?

Cte. That secret I reserue for Cyrus eares,
Vnto whose secret fauour I submit
My person, honour, fortune, fame, and life.

530 *Hist.* Informe the king certainly I will.

Cte. O Persians, truely fortunate are you
Vnder subiection of so sweete a prince,
That measures all the actions of his life
By mercie, iustice, and respect of right!

535 *Hist.* It seemes th'Assyrian prince hath iniured this man
With some notorious great indignitie.

Cy. Man of Assyria, what wouldest thou with me?

Cte. O gracious Lord, great and inuincible,
Receiue into protection of your grace
540 A wretched man, vndone by tyrannie
And lawlesse rigour of a cruell prince.

Cy. What prince is he that thou accusest thus?

Cte. The new Assyrian king, a man distainde
With endlesse markes of villanie and blood. 17

545 *Cy.* Discend vnto the purpose of thy tale,
And make thy state and fortune plaine at once.

Cte. I am — I am said I, I was — a man
Earst noble — now banisht, roprobate —
Highlie in fauour with th'Assyrian prince;
550 Till sensuall rage of his vnbrideled lust
Did lay my state and honour in the dust.
And thus, great Lord, begun my Tragedie:

---

523. 549. *the* A. — 530. Hinter *king* ist vielleicht *then* ausgefallen. — 531. *Ctes.* fehlt A. — 535. Eine Silbe (vielleicht *hath*) ist überzählig; möglicher Weise ist *wrong'd* für *i.* zu lesen. — 547. *I am said I* ist eingeklammert in A. — 548. Eine Silbe fehlt: *but now?*

One onely virgin daughter had your thrall,
Of yeares inclining now to mariage state;
Her face and beautie (if I seeme not vaine)
Were equall to the best Assyrian dames,
And she supposde the flower of Babylon.
The bruite of which her rare perfections ran
Swifter than Fame through all th'Assyriañ land
And lastly rested in the princes eares.
Who, wounded with report of beauties pride,
Vnable to restraine his derne desire,
Attended by a band of armed men,
Inuades my castell, when I was at rest,
And bare my daughter thence with violate hands,
Vnto his pallace, where she doth remaine
As concubine allotted to his bed.
Striuing her desperate honour to preserue,
I came in frantike sort to Babylon,
Exclaiming on this villainous despite,
Banding the prince with many a bitter view.
My iust complaints when once he vnderstood,
He sortes me out a damned bloudie crew
Of ruffians, swearers, murderers, and theeues,
Professed men for gaine and lucre sake
To make no conscience whom they slay and kill.
Those men by solemne othe had vowed my life
A sacrifice vnto their cursed swordes,
And houre by houre they sought to reaue my soule. 18
Liuing in hazard of continuall death,
I knew no hope for me at Babylon
Other then my graue and dumlesse sepulchre;
And so, for refuge to my wretched life,
I haue abandoned countrey, friends, and all,
And prostrate my estate at Cyrus feete.
O puissant Lord, whose great and conquering sworde
Was forgde by Mars and made for victorie,
Protect the life of thy vnhappie thrall,
And make him follower of the Persian armes,
That in the fortune of thy mightie hand
The fall of Ctesiphon may be reuengde.

Gob. O Ctesiphon, this tale of thine reuiues
The wofull memorie of my dearest sonne,
Slaughtered by that most barbarous tyrants hand.

Cyr. Gobrias, ye haue heard th'Assyrians tale,
What great complaints he makes against the prince,

---

595. *tyrant* A. — 595. *the Assyrian tale* A.

And those not causelesse, if his wordes be true.
Now, Cyrus is not rashly credulous,
Nor bindes his faith on euerie strangers vowes.
600 Tell me, Gobrias, dost thou simplie thinke
That this discourse is naught but naked truth,
Or else some forged or dissembled glose,
To sound our secrets and bewray our drifts?

Go. Cyrus, the disposition of this prince,
605 Solde vp and sworne to endlesse villanies,
May proue the griefes of Ctesiphon vnfained.
Vpon my conscience, Cyrus, trust the man,
No doubt his sorrow and complaints are true.

Cte. O Cyrus, so it pleasde th'immortall Gods,
610 How happie were thy seruant, if his words
Proceeded from a vaine dissembling tongue,
So were my daughters honor vndefiled,
And Ctesiphon, her father, not exiled.

Cyr. Be valiant, Ctesiphon, and follow me,
615 Follow the fortune of a happie campe,
Not doubt thou but thou shalt see the ende
Shall rue the iniuries of his barbarous life
Among the damned soules in darkest hell.

Cte. Then should my ghost, with seaselesse wordes opprest,
620 Passe and discend into the graue in rest.

Exeunt omnes.

To the audience.

We, gentle gentlemen, deuise of late
To shunne the vulgar and the vertuous,
Present to you, worthie to iudge of vs,
Our workes of woorth and valiantnes at once.
625 What wants in vs imagin in the workes,
What in the workes condemne the writer of.
But if the worke and writing please you both:
That Zenophon, from whence we borrow write,
Being both a souldier and philosopher,
630 Warrants what we record of Panthea;
It is writ in sad and tragicke tearmes —
May moue you teares: then you content our muse,
That seemes to trouble you. Againe with toies
Or needlesse antickes, imitations,
635 Or shewes, or new deuises sprung a late,
We haue exilde them from our Tragicke stage,
As trash of their tradition, that can bring

---

609. *the* A. — 615. *haphie* A. — 616. Vielleicht ist *And doubt thou not* zu lesen

Nor instance nor excuse for what they do.
In stead of mournefull plaints our Chorus sings,
Although it be against the vpstart guise,
Yet warranted by graue antiquitie,
We will reuiue the which hath long beene done.

Exit. 20

Enter Alexandra like a page, Libanio in Alexandras apparell.

Lib. Madame, you see your page doth vndertake
A costly peece of seruice for your sake.
For well that seruice costly may be called,
The ende whereof of force must cost my life.
For, when th'Assyrian king shall vnderstand
My forged habit and dissembling sex,
And in these [female] weedes shall find Libanio,
And Alexandra freely scapt his handes:
What hope but certaine death remaines for me,
And that with torments rare and exquisite?
Yet, madame, for the reuerence to my Lord
And dutie that doth bind me to your selfe,
I will be Alexandra for this once
And die to saue your honour and your life.

Alex. O trustie seruant of surmounting faith,
Worthie t'attend the person of a god
Rather then daughter of poore Gobrias,
This sacred seruice to a sillie dame
Shall be ingrauen in tables of my heart
With letters and charecters so perfourmde,
That, when this bodie is bestowde in graue,
No time nor yet corruption shall deface
The print thereof from Alexandras breast.

Lib. Thankes, Ladie. — And for your further meede
Sufficeth me the honour of the deede. —
Me thinkes I see th'Assyrian stout at hand:
Now, madame, carie a couragious heart,
And trust your page for Alexandras part.

Alex. A Tragicall part, I feare, Libanio.

Enter Antiochus, Seleucus, Aristobulus, with others. 21

Ant. Bird of a traitor, I presumde at last
Your lot would be to light into my handes,

---

638. A interpungiert *excuse. For* . . . — 649. Vielleicht ist *female* erst nachträglich in den Vers hereingekommen. — 657. *seruant* doppelt in A. — 658. *to a.* A. — 660. *sillle* A. — 668. *the* A. — 672. Überschr. *Critobulus* A.

Although of cankred heart you would not yeeld,
675 Vntill your castell shaked about your eares.

Lib. O souereigne Lord, stand gracious to this dame,
That neuer trespast in offence to you.

Ant. Thy fathers treason, in reuolting backe
From due alleageance to th'Assyrian crowne,
680 I will reuenge vpon his daughters life.

Lib. What honour in a sillie virgins death,
That nere had power or will to harme your grace?

Ant. Because the plants of such corrupted stockes
Will fructifie according to the roote.
685 And for Gobrias treason to his prince,
I will preuent like mischifes in his rase.

Lib. Admit Gobrias might be reclaimed
Vnto his first allegiance to my Lord:
Would you remit th'offence of this reuolt
690 And take him to your former grace againe?

Ant. So let the gods stand gracious to my soule,
If he forsake those hateful Persian armes,
And firme his faith and loyaltie to me.

Lib. Then, prince, before you wreake reuenge on me,
695 Grant passeport and safe conduite to my page,
That he may goe and signifie to him
The desperate state wherein his daughter standes.
When once my father shall perceiue my plight,
And that my life must pay for his reuolt,
700 I know that instant houre he will returne
And yeeld himselfe to mercie of my Lord.

Ant. Scribe, giue her page safe conduct through my campe.
And, boy, when you ariue before Gobrias,
Tell him, if he returne, I pardon him,
705 If otherwise, off goes his daughters head.

Alex. I will, dread Lord. O madam, grant the gods,
These eyes once more may see your libertie. 22
Exit Alexandra.

Lib. As pleaseth their dieties, Libanio

Ant. Dinon, take you this damsell to your charge,
710 And vse her noblie, though she be a thrall.

Dinon. To vse her worse the honour were but small.

---

687. Hinter *admit* ist vielleicht *that* einzusetzen. — 704. Das erste *him* fehlt A. — 707. *Alexander* A.

Exeunt omnes.

Enter Ctesiphon.

Cte. I murther Cyrus? — farre be such a thought,
Much more the execution of the deed!
Like as the Sunne-beames to the gazers eye,
15 So is his view to daunted Ctesiphon,
During the rancor of my wicked minde,
And melting all in thoughts of sweet remorce.
How wise and gracious is this Persian king,
Who by his wisdome winnes his followers hearts,
20 Letting them march in armour wrought with gold,
And he girt in a coate of complete steele!
O Cyrus, politique and liberall,
How honourable and magnanimious,
Rewarding vertue and reuenging wrongs,
25 How full of temperance and fortitude,
Daring to menace Fortune with his sworde,
Yet mercifull in all his victories! *Enter Cyrus.*
See where he comes. Ile fall vpon the ground
And aske for pardon at his highnesse feet.

730 *Cyr.* Rise vp, Assyrian. Cyrus is no God.

Cte. O Cyrus, know Antiochus my Lord —
My Lord said I: no I'll renounce him quite —
Subornd me wretch with his persuasious wordes
To doe a deed of such impietie,
735 As I, God knowes, suborne to thinke vpon.
It was thy death, victorious Cyrus. —
But, mightie Lord, your vertues conquered me,
And of an enemie false and trecherous 23
Am I become a vowed friend to Cyrus health,
740 And in that resolution prest to die.

Cyr. Liue long, to waile for thy pretended ill,
As free from punishment as from reward.
The liues of kings are garded by the gods,
Nor are they in the hands of mortall men.
745 Assyrian, though thy sword were at my breast,
The gealous angell that attends on vs
Would snatch it from thy hands and fling it downe.
And therefore muse not at this accident.

Cte. Seeing knightly Cyrus is thus mercifull,
750 Vouchsafe this seruice at thy vassals hands:
Giue me but letters from your Maiestie,

---

732. *I will* A. — 736. Kürzerer Vers, um den Affekt zu kennzeichnen. — 739. Der Vers enthält zwei Silben zu viel: *vowed?* — 742. *from r.*] *for r.* A.

To signifie how faine you would haue peace
And draw your legions from Assyria,
And, bearing them vnto Antiochus,
755 In the deliuerie I will murther him.
So highly do I honour Cyrus name,
So vildlie thinke on base Antiochus.

Enter Gobrias with Alexandra.

Cyr. Thou shalt haue letters to th'Assyrian king.
Free libertie to passe from this our campe,
760 And conduit monie from our Treasurie.
Attend our leysure, I will send thee straight. —
What virgin is it that Gobrias leades?

Go. My daughter, mightie Cyrus, and your child:
For I commit her to your patronage.

765 *Cyr.* Then, princely virgin, welcome to our campe.
But why sigh you, why hang you downe the head,
And in your pale lookes burie beauties pride?
'Tis pitie these lookes should be stainde with teares.

Alex. Euen as a doue late rifeled by the Eagle,
770 Whose breast is tainted with his forked talents,
So stands poore Alexandra terrified,
And almost dead, to think of her escape. 24
If thou be Cyrus, of whom Asia rings,
Rescue, O rescue poore Libanio.

775 *Cyr.* From whom, faire madame, should I rescue him?

Alex. O from Antiochus, that bloodie king.
Who, when he heard my father serude your grace,
Besiegde his fortresse with his men at armes,
Where onely I and that Libanio staide.
780 By whom I liue: for, when the bold was lost,
He, being bondman and of baser birth,
Would needes constraine me to put on his weedes,
And he, disguisde as I was woont to go,
Would be Gobrias daughter in my stead;
785 And so was thought of king Antiochus
And all the nobles of his warlike campe,
But I a bondman, and at his request,
Whose care was onely to preserue my life,
Sent hither as a messenger from him,
790 To will my father, whom they thought my Lord,
To leaue your campe and come to Babylon;
Or else Libanio, his beloued childe,
Should die for his so traitorlike reuolt.
And die he must, least Cyrus giue him life.

795 *Cyr.* The deed was full of honour and deceit.
If gold will pay his raunsome, he shall liue;
And, therefore, Alexandra be not sad.

Gob. So shall Gobrias be at Cyrus becke,
And for his sake make lauish of his blood.

800 *Alex.* And, when they know how he deluded them,
I feare theyle rate his raunsome at his head.

Cy. Then blood and death, Bellonas waiting maid,
Shall ghastly march in Babylons waste streetes,
And neuer was a bondmans death reuengde,
805 As Cyrus meanes for this Libanio.

Exeunt omnes. 25

Enter Araspas and a Magitian to Panthea a sleepe.

Ara. Giue me the charme, for now doth Panthea sleep.
If it preuaile, this iewell shall be thine.

Mag. Doubt not the operation of this charme.
For I haue tride it on Dianas nymph,
810 And made her wanton and lasciuious.
It Panthea be a Goddesse, she must yeeld.

Ara But tell me first, how must it be applied?
And in what time will it begin to worke?

Mag. Lay it vnder the pillow of her bed,
815 And in an houre 'twill make her wake and yeeld.

Ara. I will. Now fauour me, infernall Ioue!

Mag. So — wake her not till she begins to smile. —
Now loue begins to seate him in her braine.

Pan. Away, I will not! You are impudent!

820 *Ara.* Tell me, Magitian, what importes this speech?

Mag. Why, now she thinkes some solicites her.

Pan. You are deceiude, I am not beautifull.

Ara. O giue me leaue to court her in her sleepe.
It may be, when she wakes, she will not loue.

825 *Mag.* Softly, Araspas: if you talke, she wakes.

Ara. O let her wake, I long to talke with her.

Mag. Now ginnes her eyes to open, and she stirres.

---

805. *Exit* A. — 815. *it will* A. — 821. Vielleicht *some one?*

Ara. Stand thou aside, vntill I call for thee.

Pan. What dreames and fond illusions haue I had?
830 How comes this word 'Loue', In Pantheas minde?
I loue? nay, rather will I die then loue. —
And yet, against my will I thinke on loue.
O Panthea, thinke vpon thy funerall,
For thou art withered with excessive griefe,
835 Loue and deformitie cannot agree.

Ara. If Panthea be faire and beautifull,
Then loue and Panthea doe well agree.

26

Pan. Araspas, Panthea and herselfe will iarre,
When she shall yeeld to loue. Or, what is loue
840 But gall and aloes to my martyred soule,
Now Abradates is not in my sight?

Aras. Here is Araspas, louelie Panthea.
For thee Ile leaue the field, then leaue thou him;
For thee Ile leaue the world, then loue thou me.
845 Let Cyrus ioy in pompe and emperie,
Sufficeth me to conquer faire Panthea.
Let others glorie in their ground and golde;
Panthea to me is twentie thousand worlds,
And without Panthea all the world is trash.

850 *Pan.* For thee, Araspas, will I curse my starres,
That suffers thee so to solicite me,
For thee I will caunt the world as hell,
Except thou leaue thus to sollicite me.

Ara. How figuratiue is Panthea in her speach?
855 Resembling cunning Rethoritians,
Who, in the person of some one deceasde,
Perswades their auditors to what they please.
I cannot thinke that these be Pantheas words,
She is to faire to giue so sharpe replie.
860 But if these be the wordes of Panthea,
Then must she change her face, and seeme lesse faire.
For know that beautie is loues harbinger,
Then, being beautious, Panthea needes must loue.

Pan. Would I were changde into some other shape,
865 That I might fright thee with my hideous lookes,
I, in the person of my selfe deceasde,
Protest this heart shall neuer harbour loue;

---

841. *If*] *I* A. — 846. Der Vers ist zu lang: vielleicht ist *faire* zu streichen. — 852. Eine Silbe fehlt: *all the world?* — 859. *to faire*] *so f.* A.

But, if my lookes be this preparatiue,
Ile beate my face against the haplesse earth,
870 Or deeply harrow it with these my trembling hands,
Which I hold vp to heuen, to chaunge thy minde
Or hasten death, to rid me from this sute.

27

Aras. Nay, then, if amorous courting will not serue,
Know, whether thou wilt or no, Ile make thee yeeld.

875 *Pan.* Though fortune make me captiue, yet know thou
That Pantheas will can neuer be constrainde.

Ara. But torments can enforce a womans will.

Pant. Then should thy importunitie enforce,
The sight of thee, Araspas, should constraine:
880 For I protest before the gods of heauen,
No torment can be greater in my thought.

Ara. I, say so till ye feele them, Panthea.

Pan. I feele more torments then thou canst inuent,
Who adde the more shall ease that I sustaine,
885 All torments, be they neuer so exquisite,
Are but ascending steps vnto my ende;
And death to Panthea is a benefite.
What are thy threates but sugred promises?

Ara. Then shall thou liue, and Ile importune thee.

890 *Pan.* I, now is Panthea menaced to the proofe.
Yet euery word thou speakes shall wound my heart,
And, in despite of thee, Ile die at last;
The earnester thou art, the sooner too.
But, to preuent it, thus I'll flie from thee.
895 Cyrus shall know Araspas villanie.

Exit Panthea.

Ara. Thus, therefore, shall I pine, abandon loue. —
O 'tis inherent to Araspas soule,
And thereby claimes an immortalitie;
So it shall nere begin, nor neuer end.
900 A, cursed Magitian, are these thy wicked spels?

Ma. O pardon me, my honourable Lord;
For Pantheas vertues frustrated all my art.

Ara. Must Magicke yeeld to vertue? Wherfore, then,
Didst thou assure me she should be in loue?

---

870. *deeply*, *these* oder *my* ist metrisch überzählig. — 887. *to*] *tu* A. — 894. *I'll*] *I will* A. — 895 *Araspus* A; *Panthra* A. — 902. Der Vers enthält eine Silbe zu viel: vielleicht ist *frustrate* zu lesen.

905 *Ma.* So was she, being a sleepe, as did appeare.

Ara. And why not, being wake? Speake, villain, speake!

28

Ma. Reason, my Lord, was the predominant;
Her intellectuall part striued against loue,
And Magicke cannot commaund the soule,
910 While appetite and common sense remained.
You saw I made her smile, embrace the aire,
And shew th'affects of amorous conceits.
Few women vse to skirmish with such thoughts;
And had this Panthea beene at libertie,
915 She would haue yeelded to your honours sute.
But in captiuitie is nought but greefe;
And loue with greefe will keepe no residence.

Ara. Smooth are thy wordes, but rough and harsh thy sence;
For they import Panthea cannot be forced.
920 Canst thou with inchauntations make her die,
That, she being gone, my loue may follow her?

Mag. Life is adiunct vnto our humane forme,
Exempt from Magicke and Magitians,
And that's the cause we sooner hurt brute beasts,
925 Then such as haue the semblance of our selues.

Ara. Deceitfull Artisan, thy words ar sleights,
Thy workes deceitfull and full of guile.
Wit is a witch, sweete words must conquer her.
Out of my sight! Yet conceale this attempt;
930 If thou bewray it, maugre all thy skill,
This sworde shall send thee to eternall hell.

Exeunt.

Enter Dinon and Libanio.

Dinon. Now are we at the bankes of Euphrates,
Farre from the campe, where souldiers haunt,
And here may we, vnder this poplar shade,
935 Discourse vpon the sweetnesse of our loue.

Lib. You know, my Lord, I am too yong to loue.

Dinon. Faire Alexandra, if thou loue not me,
Thou art compact of adamant and yron.
Thy yeares are fit for loue, so are thy lookes.

29

940 *Lib.* How fit so ere my yeares be and my lookes,
I, Alexandra, am vnfit to loue.

---

909. Eine Silbe fehlt: *magicke art?* — 912. *th'*] *the* A. — 927. *workes*] *wordes* A; der Vers hat eine Silbe zu wenig, vor *and* scheint ein Wort zu fehlen (*false*?). — 933 Der Vers hat nur 4 Füße; vielleicht absichtlich.

Is not my father with the Persian king,
And I, Alexandra, captiue in his stead?
Oh, giue me leaue to waile my hard estate
945 And make a riuer with my flowing teares,
That, mingled with the streame of Euphrates,
May swiftly runne vnto my fathers seate
And make him hast to great Antiochus.

Dinon. Nay, rather sit vpon this sedgie bankes,
950 That I, seeing thy shadowe in the streame,
May feede my fancie with thy pleasant view,
If not enioy the sweetnesse I desire,
And leape into the waues and drowne my selfe,
That thou maist pittie Dinon being dead.

955 *Lib.* O, I could pittie Dinon being aliue,
But that I feare my father will not come,
And then shall Alexandra suffer death,
And, being dead, Dinon may pittie me.

Dinon. Loue, — may I call thee loue? Loe, shee doth not frowne,
960 Her lookes giues warrant for that Epitite —
For thee Ile kneele before Antiochus,
And, rather then thou shalt be toucht by him,
Ile beare thee hence as farre as Tanais,
Or keepe the close in these Assyrian woods.

965 *Lib.* No place is secrete to Antiochus.
Dost thou not know that kings hath reaching hands?

Dinon. I do yet know my sworde is sharpe and keene;
Which when I drawe and brandish in the aire,
All Babylon will fight in my auaile,
970 Who honour me more than Antiochus.
I will not say how great thy dowre shall be,
Nor boast what cities I commaund;
Let this suffice: though not a king in name,
In wealth and friends I am an Emperour. 30

975 *Lib.* If I should yeeld, your honour might suppose
That dignitie and wealth should conquer me.
Therefore I blush to say I loue my Lord.

---

943. *captiue*] *as captiue* A. Vielleicht ist das *I* vom Drucker hinzugesetzt. — 944. *Oh*] *And* A. — 959. Das Metrum würde *frowns not* verlangen. Vielleicht wurde das Stück aus einem Stenogramm transkribiert: in der Brightschen '*Characterie*' wurde die Negation einfach durch einen Strich durch das Verbum ausgedrückt. — 972. Vierfüßiger Vers; wohl absichtlich. — 973. *suffice* fehlt A.

Dinon. And, when thou blushes, Dinons heart is fired:
Therefore, to quench it, giue a gentle grant.

980 *Lib.* My honor being preserude, my grant is giuen.

Dinon. Thereof I am as chairie as thy selfe,
And of thy loue as of my proper life.
O Alexandra, they wordes rauisheth me,
Lull me a sleepe with sweetnesse of thy voice.

985 *Lib.* Then shall my song be of my Dinons praise. — *Sings a song.*
Sleepe, Dinon: then, Libanio, draw thy sword
And manly thrust it in his slumbring heart.
There is no way to saue thy life but this.
And, therefore, feare not. — Shall I slaughter him
990 That intertained me with such amorous wordes,
Such bounteous gifts and golden promises?
When he shall know I am Libanio —
And go I cannot but I shall be taine,
Vnlesse I slay him in his haplesse sleepe;
995 For he will quickly wake and follow me.
Now, Dinon, die. — Alas, I cannot strike;
This habit makes me ouer pitifull.
Remember that thou art Libanio, *She killes him.*
No woman but a bondman; strike and flie!

Exit.

Enter the Assyrian king and his Nobles.

1000 *An.* Now that Gobrias fortresse is our owne,
His daughter prisoner, and his Countrie burnt,
Lets march from hence to welthie Babylon,
And muster those resolued Citizens,
To meete the Persian in the open field.
1005 Twice hath he led his forces by our gates,
Yet neuer durst to mount his battring Ramme
Or warlike engine.'gainst the rampred walles. 31
Therefore we lie no more in garrison,
But bussell out and fight for libertie.

1010 *Nob.* My Lord, behold where Dinon slaughtred lies!

Ant. Dinon? Thou art deceyude, it is not he.

Nob. It is, my Lord; I know him by his scarres.

Ant. These scarres were giuen him in my fathers dayes,
And now he's dead, ere I could guerdon him.
1015 The greatest honour I can doe the nowe

---

985. *Sings a song* fehlt A. — 996. *die*] *dies* A. — 1006. *against* A. — 1010 *deceyde* A. — 1013. *is* A.

Is to lament and kisse thy liuelesse cheekes;
And that will I performe for Dinons sake.
O, that I could reuiue thee with this kisse!

Nob. Doubtlesse Gobrias daughter murdered him:
1020 I saw them in the morning walke abroad,
And since they ne're returnde into the campe.

Ant. Then she hath done this execrable fact,
And so is fled vnto her traiterous sire.
O, that a sillie Maide should slaughter him,
1025 Which not a world of Persians could subdue!
Is there no ende of my calamitie?
My father done to death by Cyrus sword;
Wicked Gobrias and his daughter fled;
False Ctesiphon resolude to murther me;
1030 And now Dinon, my chiefest captaine, slaine!
Why runne we not vpon these Persians,
Which are the authours of these miseries?
Come, souldiers, take him vp and march away.
Weele emptie Babylon to meete our foes
1035 And be reuengde vnto the ninth degree
Both of Gobrias and his familie. *Exeunt.*

Enter Cyrus, Panthea, Gobrias, Histaspis.

Pan. O Cyrus, if the fortune of thy hande
Haue turnde my freedome to captiuitie
And of a Queene made me a captiue dame: 32
1040 Yet thinke that vertue is not thrall to chaunce,
Nor honour subiect to vnhappie time,
But like a gallant consecrated ship,
That in extreamest wrath and stormes of seas
Vaunts all her sailes and fights the battaile out.

1045 *Cyr.* Madame, the reason of these vehement tearmes
Cyrus doth neither know, nor can coniect.
If, since the time of your captiuitie,
You haue not beene intreated as you ought,
The gods can tell 'tis farre against my thought.

1050 *Pan.* Then know, my great Lord, the man that tooke the charge
To gard my honor and my person free,
Long since doted on my person so,
That doting he hath sought my honors wreake.
A tedious siege (God knowes) I haue endurde,

1029. Dieser Vers bezieht sich auf ein viel späteres Ereignis des 3. Akts. — 1050. *my* oder *great* paßt nicht in den Vers und ist wohl zu streichen. — 1052. Eine Silbe fehlt: vielleicht *hath.* — 1053. *bonors* A.

1055 More hedious vnto me than hastie armes.
While vilde Araspas with his lewde desires
Ceaselesse solicited my vnlawfull bed,
Without repulses I haue quailed his hope,
Which he renued with charge of fresh assaults,
1060 By my denials made his purpose vaine.
In fine, when no intreatie could preuaile
To frame my fancie to his wicked will,
He falles to threatnings from persuasions termes,
And vowes to purchase his desires by force.
1065 And, therefore, Cyrus (as thou art a king),
Protect a Ladies honour from the spoile,
And let thy bondmaid liue and die vnstaind.
And if there rest noother hope for me
But hauocke, wrake, and ruine of my fame:
1070 O Cyrus, on thy sworde let Panthea die,
And so preuent the daunger of my shame.

Cy. Ladie, how farre your vsage disagrees
From Cyrus meaning records be the gods.
As for my selfe (not vainly be it saide), 33
1075 I holde my eyes in bondage to my will
And keepe my thoughts in yoke to reason loue,
My sight on beautie neuer surfetted,
And, where her beames were likely to infect,
My iudgement was a vaile before mine eyes,
1080 To beare such pearcing fancies from my heart.
Such as I am, such must my followers be;
Else let them packe, they shall not follow me.
The man that offered to dishonour you
Shall be so throughly chastised for his fault,
1085 As you shall rest sufficiently reuenged
And knowledge me a gracious conquerour.
Histaspis, carie her to your pauilion.

Pan. So stand the gods assistant to your armes,
As you stand pittifull to my mishaps!
Exit Histaspis and Panthea.

Enter Gobrias, Libanio in womans attyre.

1090 *Lib.* My Lord, the gods and fate reserues your page,
To doe you further seruice ere he dies.

Cy. Gobrias, goes your page in that attyre?

Go. My Lord, she is no page of mine;
Some shamelesse strumpet and lasciuious trull.

1055. *hedious*] vielleicht Druckfehler für *tedious.* — 1094. *lascioious* A.

Lib. And hath my Lord forgot his seruant then?

Gob. First must I know, before I can forget.
Thee haue I neither seene nor knowne till know.

Lib. O, say not so, my Lord; for oft ere this
I haue beene seene and throughly knowne to you;
And you I know to be my gracious Lord,
Gobrias, that renowmde Assyrian.

Gob. Fond girle, it seemes thy wits be not thine owne.

Lib. What hath my Lord forgot Libanio?

Gob. I know thee now, thou art my sweet Libanio,
5 Thy borrowed habite made me to mistake.
I know thee nowe, thou art my sweet Libanio, 84
A vertuous boy and of a noble spirit,
To whose deserts and courage I ascribe
The rescue of my daughters libertie.
10 O Cyrus, this is he that, to preserue
My daughters freedome from th'Assyrian king,
Chose to disguise himselfe in her aray,
In fearefull doubt and hazarde of his life,
To saue her honour from the tyrants wrath.

15 *Cyr.* My boy, what ere thy birth and fortune be,
Great doth this mind and thoughts of honour taste,
Expressing markes of true Nobilitie.
And, to excite thee to commended workes,
Which are the pathes that to aduauncement ledes,
120 Receiue this chaine of golde from Cyrus necke,
And weare it in the face of all the worlde,
Not as a fauor to thy person giuen,
But as in honour to thy vertuous minde.

Lib. Great and surpassing is the kingly grace,
125 Yea, farre beyond the compasse of my hope.
Gods grant me life and fortune to deserue
This part of bountie at your royall hands.

Enter Alexandra.

Alex. Libanio! Then I haue not prayed in vaine,
Nor callde vpon the gods with frustrate vowes,

1104. Der Vers ist wiederholt als 1106. Ursprünglich lautete der eine Vers wohl

I know thee now, thou art Libanio,

der andere

I know thou art my sweet Libanio,

oder *I know thee nowe, m. s. L.* — 1106. *sweea* A. — 1111. *the* A.

1130 If thou once more be rendred to my sight,
The teares of whose supposed funerals
Did houre by houre bedew my blubbered face.

Lib. Madame, the blessing of my strange escape
I attribute alone vnto the gods:
1135 It past so farre the reach of humane sense.

Alex. And for thy sake their aultars I will smoake
With sweete perfume of thankefull sacrifice.

Cy. But, boy, expres in brief what means thou madest,
To scape so safely from th'Assyrian campe. 35

1140 *Lib.* This meane I found, and please my Lord and king:
Vpon suppose of Alexandra selfe
I was committed to a noble man,
Hight Dinon, to be guarded in his tent.
The glorie of my counterfet attire
1145 And maners framed according therevnto
Did so inflame that Dinon with my loue,
That walking, sleeping, or what euer else,
He felt a restlesse combate in his thoughts;
In fine, more safely to commence his loue,
1150 He led me quite beyonde th'Assyrian campe
And brought me to the bankes of Euphrates.
There sate we downe, and he with amorous plea
Not onely fild, but cloyde, my wearie eares,
So farre that, what with long continued talke,
1155 And heate of sunne reflecting on the bankes,
Or happlie with the ratling harmonie,
Which Euphrates his gliding streames did keepe —
— — — — — — — — — — — —
Which seeing, I imagined that the gods
1160 Had offred this occasion to my hands
For sweete recouerie of my freedome.
Short tale to make: with dreadfull hand I drew
The sworde that hangde loose dangling by his side,
And with the full of my extended force
1165 I sheathd it home amidst the owners ribbes.
He, wounded, fet an inwarde grone or two,
Then, turning on his face, breathes forth his life.
The deed dispatcht, I hied me thence amaine,

1135. *It*] *If* A. — 1146. *that Dinon*] *Dinon that* A. — 1154. *what* ist wohl ein Druckfehler für *was't*. — 1158. Der Vers fehlt A. Zu ergänzen ist etwa:
In short, this Dinon fell a sleepe in time.
— 1161. Eine Silbe scheint am Schluß zu fehlen, da nicht gut *freedóme* accentuiert werden kann.

And, scaping cleane without impeach or stay,
1170 Now stand before the Persian king this day.

Cyr. President of manly fortitude,
Exceeding farre th'opinion of thy yeares!
Gobrias, haue an honourable care.

Alex. Libanio, now leaue Alexandras weedes,
1175 That part is plaid, and be your selfe againe; 36
That part, poore boy, with danger thou hast plaid.

Lib. Madame, no daunger can be so great,
That Ile refuse for Alexandras sake.

Cy. Gobrias, say, is Alexandra she
1180 For whom your page these hazards hath sustainde?

Gob. It is, my Lord.

Cy. Then let us to your wished for place.

Gob. That place, O Cyrus, I desire to see.

Cy. This is the place: the men that follow me.

1185 *Gob.* Then wample both my eyes, that with this turfe
I may be sure to hit a vertuous man.

Cy. Shall she be his on whom this turfe shall light?

Gob. So that the man be good and vertuous.

Cy. Then throw at random, when you please, Gobrias,
1190 You cannot misse a good and vertuous man.

Gob. Then, Alexandra, at thy husbands head.

Cy. Histaspis, you are hit.

Hist. I am, my Lord.

Go. Then Alexandra, if you please, is yours.

1195 *Hist.* Happie were I, if Alexandra please.

Alex. My Lord, the fortune of my fathers hand
Becommeth not his daughter to withstand.
To please my Lord and father, I am yours.

Gob. Your fathers pleasde: Histaspis, she is yours.

1171. Am Versanfang ist wohl *Thou* einzusetzen. — 1173. Die mangelhafte Konstruktion scheint auf eine Verstümmelung der Stelle zu deuten. — 1177. Um den Vers vollständig zu machen, wird wohl ein *e'er* einzuschieben sein.

1200 *Cy.* Histaspis, take your loue at Cyrus hand
This is our guise, and this the Persians do,
They wooe and wed within a worde or two.

Exeunt.

Actus tertius.

Enter Antiochus, Hircanus, Aristobulus, and Ctesiphon.

Ant. No, Ctesiphon, vnsheath thy bloodie sworde,
And shew it staind and cankred with the gore
1205 That issued from the vaunting Persians heart.
What, draw, man, and shew thy iust conceal.
Thy pay is prest in readie numbred golde,

Cte. My Lord and king, I beare no bloodie sworde,
Nor staind with gore of Persians Cyrus heart.
1210 A prince he is farre from delite in blood,
Milde, louely, vertuous, wise, and bountifull, 37
Able to reconcile his greatest foes
And make great princes of his meanest friends.

Ant. Thy going was to compasse Cyrus death:
1215 How haps thy purpose ends without effect?

Cte. The Persian prince inclines to tearmes of truce,
And craues the friendship of Antiochus,
So please my Lord the king, to firme a peace.
For briefe whereof his letters I present,
1220 Signed and deliuered with his royall hand,
Sincerely tending to the same effect;
Whereto if once your highnesse condiscend,
He will withdraw his armies from Assyria,
And on the couenants sealde dissolue his campe.

1225 *Ant.* In case the Persian prince be so inclinde,
Thy answere shall less offend my mind.

Cyrus to Antiochus health!

This bearer, comming to my camp armd with resolution to kill me, and intreated more honorably then either his trecherie or thine could deserue. . . .

Apprehend Ctesiphon.

1230 *Cte.* What, reades my Lord aright, or doth he faine?

Hir. That you shall know before you start againe.
Vpon the instant purpose of his interprice, it pleased God to confound him with such horror of conscience, that, vnconstraind, he confest the treason, and intreated pardon, vowing himselfe so far forth friend to Cyrus,

---

1203. *No*] wohl *Now* zu lesen. — 1226. Eine Silbe fehlt.

235 that for his sake he would kill Antiochus. I was content to sooth the man in his villanie, because I would haue thee know the difference twixt an open fo and a dissembling friend. I giue thee this notice, not because I loue thee or regard thy life, but because a villain shall not triumph in the murder of him whom I account an honorable conquest of my self. Reward him
240 according to his merits, and prepare to fight with me for thy own honor. Farewell.

38

Cte. This thanklesse Persian, whom I spared from death,
Requites me with the betraying of my life,

Ant. What answer maketh traiterous Ctesiphon?

1245 *Cte.* O prince, my guilt is plaine before my face
And witnesde with a princes seale.
To stand vpon deniall were but vaine,
Where open proofe conuicts me of offence.
I say no more, but, prostrate at your feete,
1250 Submit my selfe to mercie of my Lord.

Ant. Such mercie as to traitors doth belong,
Such, and no better, Ctesiphon shall finde.
Disarme him of his martiall abiliment,
Disgrade him of all titles of regarde,
1255 And then referre his attachment to your prince.

Hir. This cote of armes, the badge of honor wun
Through praise and vertue of thy auncestors,
We rent it from that traiterous backe of thine,
And, as an honour stainde with villanie,
1260 In deepe disdaine we stampe it vnder foote.

Arist. This sworde, that once was girt vnto thy side
To be employde in seruice of thy prince,
Now vowde to gore the bowels of his grace,
We breake it here vpon thy traiterous head.

1265 *Hir.* These squares of knighthoode, that present the pride
And honour due to chiualrie and armes,
Whose prickes should force the proud couragious steed
With thundering race to breake the riders launce,
Thus doe we hew them from thy traiterous heeles.

1270 *Ant.* Thou art no man of honour nor of armes,
Thou hast no title of Gentilitie,
Nor stile of honour left hereof to vaunt,
But art become inferiour of regarde
Then is the basest bondman of Assyria,
1275 Or vilest slaue that hauntes the Lidian dames.

1242. *Theis* A. — 1243. *Bequites* A; *the* ist wohl zu streichen.

Arist. Dishonoured traitor, now pepare thy selfe
To yeeld thy head vnto the hangmans axe.

Cte. Not fate, but my demerits, makes me die,
O now I find *Niltutum proditor.* *Exeunt.*

Enter Histaspis, Araspas.

1280 *Ara.* I feare the furie of the Persian prince,
Histaspis, Cyrus furie I doe feare;
And wrath of princes, what is it but death?

Hist. Araspas, on my honour, make a proofe,
And neuer shunne the presence of our Lord.
1285 A prince he is most milde and mercifull,
Soone mollified with vowes and penitence,
And, though with great impacience he endure
Your threatned violence to the Susan Queene,
Yet your submission and desire of grace
1290 Will pearce him with compassion of your sute,
And purchase pardon at his royall handes.

Ara. O spitefull beautie, that bewitcht my minde
And led my fancie to such foule extreames!
I will assay the mercie of my Lorde,
1295 And yeeld my life to hazzard of his grace.

Hist. And doubt not but of Cyrus you shall finde
A pitifull and passing gracious prince.

Enter Cyrus.

Cy. Histaspis and the rest, withdraw your selues,
Onely Araspas stay behind with me.

1300 *Ara.* My souereigne Lord, in trembling feare I stay,
And prostrate fall before your hignesse feete.
The fraile affects and errours of my youth,
Enforsed through follies of a wanton will,
Hath cast my life in perill of your wrath.
1305 Blinded with charmes of beautie, I haue falne,
And made my iudgement subiect to desire.
And, in pursute of loues vnbrideled rage,
I haue transgrest the bounds of honours lawes.
O gracious Lord, impute my error past
1310 Vnto the power of proud commanding loue,
That led my minde and thought so farre astray;
Forgiue those frailties of my youth, O king,
And take your seruant once againe to grace,
With feare of your displeasure almost slaine.

1283. *Hist.* zum vorhergehenden Vers gezogen in A.

1315 *Cy.* Force to a Queene, and she a captiue too!
A Persian Lord, so farre misled with lust,
Intend dishonour to a sillie dame!
Araspas, they that would be conquerors
Should chiefly learne to conquer their desire;
1320 Least, while they seeke dominion ouer others,
They proue but slaues and bondmen to them selues.
Now where are those your big and braue disputes,
Wherein you pleaded loue was voluntarie,
And fancie left and intertaind at will,
1325 When you imbrace it in such raging heate,
That, where intreaties faile of your desires,
You fall from vowes to violence with the dame?
Araspas, for th'excuse of this offence
You find no president in Cyrus life.

1330 *Ara.* I know and grant my Lord the prince abounds
With pearelesse gifts and graces of the minde,
Wherewith the gods haue fild his kingly breast:
There nought but vertuous motions taketh roote,
Nothing but honour harbours in that seate,
1335 And holy thoughts direct his royall deedes,
That so his grace might euerie way be found
Worthie the glorie of so hie a charge.
Yet, since these frailties, that disgrace your thrall,
Are humane faults and incident to minde,
1340 Where strong desires hold reason vnder yoke:
The wonted mercie of my Lord the prince,
So prone in fauour to the penetent,
May mittigate the shame of this my fault
With sweete compassion to his princes thrall. 41

1345 *Cyr.* Araspas, I remit thee this amisse,
Although blameworthie in the hiest degree,
And, for your tried deserts in martiall praise,
I am content this follie to forget.
Yet would I haue it seeme vnto the world
1350 That my displeasure made you flie from me,
And so reuolted to th'Assyrian armes.
There this suppose shall make you intertainde
And highly fauoured of that gracelesse king.
By meanes whereof full safely you may learne
1355 The garrison and strength of Babylon,
The vtmost force and puissance of our foes,
With euerie purpose of Antiochus,
The time and place where he intents to fight:
Then, hauing learnde the full of euerie thing,
1360 In secrete you may scape againe to me

With iust relation of th'Assyrian campe.
This seruice if you please to vndertake,
You shall effect a singuler good turne
And reape immortall thanks at Cyrus hands.

1365 *Ara.* No longer let Araspas liue and breath,
Then with the vtmost venture of his life
He will perform what Cyrus shall command.
And, sacred prince, for this extended grace,
Though in the compasse of this hard affaire
1370 I leaue th'Assyrian faction to maintaine,
Yet vow to beare a trustie Persian heart.

Cy. Then go with fortune, and returne with health!
And grant the gods this enterprice of thine
May end and prosper with desirde effect.

1375 *Ara.* And grant the gods that Cyrus still may liue
Happie in peace, and in armes victorious.

Cy. To pacifie the angrie Pantheas moode,
I will perswade her of Araspas flight,
That he's reuolted to th'Assyrian king. 42

Enter Panthea.

1380 *Pan.* Readie the humble handmaid of my Lord.

Cyr. To calme the heate of your offended mind,
Thus haue I lost as braue a warriour
As euer trode vpon the Persian fields.

Pan. What warrior meaus my Lord and conqueror?

1385 *Cyr.* Araspas, who in feare of my displeasure
Is fled from me vnto th'Assyrian campe,
And hath forsooke the Persian colours quite.
Thus, madame, for your sake hath Cyrus done,
Euen lost the worthiest souldier of his band.

1390 *Pan.* Cyrus, let not this losse perplex your minde.
If you will let me send a messenger
Vnto my Lord and husband, Abradates,
I know, for these your princely fauours done
To me, his wife, in this my captiues plight,
1395 He will attend your fortune in the warres
With more sincere affection, loue, and zeale,
Then euer that vngratious person did.
Againe, my Lord, my husband is a knight,

1361. *the'* (sic) A. — 1362. *immortall*] *mortall* A. — 1368. *price* A. — 1376. *and* ist wohl zu streichen. — 1379. *is* A; *the* A.

As forward treads and fortunate in armes
1400 As euer spred his colours in the field.

Cyr. Is't likely Abradates will forsake
His natiue prince, to follow forraine armes?

Pan. The father of this king by Cyrus slaine
Was highly loued and honourde of my Lord;
1405 This now that reignes affected Pantheas bed,
Sought to procure a most vniust diuorce
Betwixt my best beloued Lord and me.
Who therefore beares him an immortall hate;
The starres of which incurable dispight
1410 Remaine so deepe inprinted in his thought,
That ten times blessed would he thinke himselfe
To finde a fit occasion for reuenge. 43

Cy. Beleue me, Madam, if your Lord be armde
With such sore grounded malice to the prince,
1415 His helpe may greatly further my affaires,
And, therefore, if you can procure the man
To stand assistant to the Persian armes,
You shall deserue great thankes at Cyrus hand.

Pan. Cyrus, I will presume to make my Lord
1420 A trustie follower of the Persian armes,
And him your highnesse shall not faile to finde
A noble friend and valiant gentleman.

Cy. And, Madam, he shall want at Cyrus hands
No praise nor honour due to good deserts.

Exeunt.

Actus quartus.

Enter Antiochus, Araspas, and Nobles.

1425 *Ant.* Araspas though by birth and parentage,
Seeme deadly to the Assyrian eares,
Being discended of our chiefest foes,
Who purchaste gentrie by our ouerthrow,
And in their insignes beare th'Assyrian armes;
1430 Yet, seeing thou commest as confederate,
In token that I loue and honour thee,
Receiue this sworde, and fight couragiously.

Ara. Antiochus, Ile weare it for thy sake
And for the wrong that Cyrus offered me,

1399. *treads* vielleicht Druckfehler. — 1401. *'t*] *it* A. — 1426. Ein Fuß scheint zu fehlen: *Thy name seeme . . .*? — 1429. *the* A.

1435 Vnlesse my destinie preuent my drift,
Ile quicklie hansell it with Cyrus blood.

Nob. Wherein hath Cyrus wrongd thee, Persian? say.

Ara. In barring me of her whom I esteeme
Aboue the value of his Diademe,
1440 Panthea, my Lord.

Ant. What, Panthea, Abradates wife?

Ara. I, louely Panthea, Abradates wife.

Ant. Speake not of Panthea, if thou louest me,
For her remembrance wounds my heart afresh. 41

1445 *Nob.* His grace is alwayes passionate and sad
If she be mentioned, therefore name her not.

Ara. Not that alone, but many iniuries
Insenst me to attempt his ouerthrow.
For in the field wherein your father fell
1450 I got rich armour, golde, and sumptuous tents;
All which he took vnto his proper vse
And gaue vnto his speciall fauourites,
Nor had I wherewithall at Cyrus hands
To heale those wounds which I receiued in fight.

1455 *Ant.* Then see thou make as deepe wounds in his flesh,
And so crie quittance with the couetous king.
I giue to thee this sword, armour, and horse,
A horse as fierce as proude Bucephalus,
Armour of trustier proofe then Thetis found:
1460 Therefore, Araspas, fight couragiouslie.

Ara. Albeit I haue not Alexanders skill,
To manage him, nor yet Achilles armes,
To charge as brauely, yet as good a heart,
As Alexander or Achilles euer had,
1465 And, when I shrinke for feare out of the field,
Let me be torne in peeces with that horse,
Or hewed to death with this bright cortelaux.

Ant. Thy wordes, Araspas, tise me to the field,
And makes me thinke I shall be conquerour.
1470 Come, let vs march from wealthie Babylon,
And then towards Cyrus with our royall campe!

Exeunt.

1435. *destnie* A. — 1457. *thee to* A. — 1464. *ever* ist vielleicht zu streichen

Enter Panthea and Cyrus.

Pan. My husband, mightie Lord, from Bactria,
Where he lay legar for th'Assyrian king,
Is come to serue vnder your highnesse flagges,
1475 And in your aide hath brought two thousand horse,
Backt by his friends, Assyrian Gentlemen,
All which will die at conquering Cyrus feete. 45

Cy. Is Abradates come from Bactria?
Then will I leaue to moan Araspas losse,
1480 And thinke on conquest and sweete victorie.
Gobrias, go with louely Panthea
And bring him presently vnto our tent
With those braue horsemen of Assyria.
You, warlike and victorious men,
1485 Marshall your seuerall bands in equipage,
That Abradates, king of Susia,
May wonder at the hugenesse of our campe
And be the willinger to league with vs.

Enter Abradates with other.

Here he comes; and, if by his aspect
1490 I may coniecture of his qualities,
He's valiant, wise, trustie, and liberall.

Ab. I need not aske which is the Persian king:
The vertues shining in his glorious lookes
Say this is Cyrus, and in signe of loue
1495 Will Abradates thus salute his grace.

Cy. Sweete Abradates thus imbrasing me
Hath stolne my heart, I loue and honour thee.

Ab. Faire Lord, was neuer captiue gentler vsde,
Then Panthea of this gracious conquerour.
1500 For Panthea, Cyrus, I and this my traine,
Of which the meanest Soulder may take charge
And be commander of a campe of men,
So able, wise, and venterous they are,
Doth rest for euer at your highnesse becke.
1505 Our horses, which are grasing on the plaine,
In winter gallops ouer Isie seas,
And in the sommer swimmes the deepest streames.
Swifter are they in pace then lightfoot Hart,

1484. Der Vers ist um einen Fuß kürzer, wohl beabsichtigt. — 1489. Eine Silbe fehlt; vielleicht ebenfalls absichtliche Pause. — 1491. *is* A. — 1506. *ouer*] *and in* A.

Surer they are then Cammels dlodding on the wayes,
1510 Fiercer then Tygres, and as Olephants with Castles on their backes. 46
And, if they were compast with arming pikes,
They knew which way to make their passage forth,
And, when their sides is painted eke with blood,
They pull their reines and lookes downe to the ground,
1515 As if they vaunted of their seruice done.
The rider being dismounted, they stand still
And kneele vpon the ground to take him vp.
But, if he chaunce to die, they pine to death.
These are Cyrus, and the riders too,
1520 Souldiers as good as euer sunne behelde.

Cyr. These horses thou speakest of makes me glorie more
Then Lydian Cressus in his heapes of gold,
And of them all doth Cyrus make account
As of the strengthes and sinewes of the warre.
1525 We haue intelligence th'Assyrian king
Is come from Babylon to meete vs straight,
Therefore, if Abradates fauour vs,
Mount and away, for we'le assaile them first.

Abra. For that comes Abradates, lets away.

1530 *Pan.* But, Abradates, I will arm thee first.
Seest thou these pouldrons? they are golde,
These vanbraces and currets massie golde,
The gorget and thy helmet beaten golde,
The belt imbrodered golde, yet all to base,
1535 For Abradates's louelier then the golde.
May neuer speare be broken on this breast,
But that the point thereof may soone returne,
And strike him dead that durst to giue that charge!
This helmet shunne thee from the sling sanddarte!
1540 This kisse make thee returne with victorie!
As for this garland made of loftie palme,
Panthea reserues it for her conquering Lord,
Vpon whose head will Panthea fasten it,
And hanging on his necke, like Hectors wife,
1545 Inquire the maner of the battell past. 47

Abr. Faire be my fortune for my Panthea.

Hist. My Lord Araspas, in th'Assyrian armes,
Doth craue accesse vnto your Maiestie.

1509. *they are* wohl vom Setzer hinzugefügt. — 1510. Der Vers ist um 3 Füße zu lang. — 1519. Vielleicht ist *now* einzufügen. — 1521. *horses* wohl *horse* zu lesen. — 1525 *the* A. — 1531. Kürzerer Vers. — 1535. *Abradate louelier* A. — 1540. *returne*] *turne* A. — 1548. *successe* A.

Cy. Araspas? Let him come, he is our friend
1550 And brings vs tidings from our enimies.

Enter Araspas.

Ara. Health vnto the person of my gracious lord!

Cyr. Welcome, Araspas, brings thou chearful newes?
Is Antiochus resolued to fight?

Ara. This day he meanes t'encounter with your host.

1555 *Cy.* What is the number of his fighting men?

Ara. In all two hundred thousend at the least,
And thus in order lies his noble campe: —
The forefront is ten thousand chariots,
Of purpose to disranke th'approching fo;
1560 Next them are fiftie thousand horsmen placde,
To breake in where the charriots breake the way;
Next them fiue thousand slaues being lightly laden
With speares, helmet, naked swordes,
To go along to serue the horsmens vse;
1565 Then twentie thousand Scythians, runagates,
With venomde darts, whose heades are tipt with steele;
And last the battell of th'Assyrians,
Being hedgde with lances as a wood with Briers;
On whose heades the crossebowes and the slings
1570 Will shoote and throw bullets of massie yron,
Whose very fall would strike Aclipos downe;
In middest whereof Antiochus will march,
Before whom doe a thousand bondmen draw
A brazen wall built vpon turning wheles,
1575 To gard him sure and his concubine.
All these vpon my honour I aduer.

Cy. If euery souldier had a wall of brasse,
It could not daunt vs, we are resolute 48
And vowed and sworne vnto our swordes,
1580 Which teacheth vs to scorne a brazen wall.

Abr. Renowmed Cyrus, honour me thus farre
To haue the leading of your vauntgard forth.

Hist. Nay, it belongs vnto a Persian.

1551. *vnto*] vielleicht eher *to*. — 1553. Eine Silbe fehlt: *And is A.?* — 1554. *to* A. — 1556. *thousand* fehlt A. — 1559. *the* A. — 1562. In A ist *laden* zum nächsten Vers gezogen. Beide Verse scheinen verstümmelt zu sein. — 1569. Eine Silbe fehlt wohl am Anfang. — 1575. Vielleicht ist *himself* zu lesen. — 1579. Der Vers hat nur vier Füße.

Ara. If to a Persian, it belongs to me.

1585 *Hist.* I serued Astiages, your highnesse sire.
But if a stranger may deserue the place,
I hope my seruing merits it, my lord.

Pan. My husband is a king: Cyrus, I hope,
Will therefore grant it, if not for desert.

1590 *Cy.* Had I foure armies to encounter with,
You all should lead the vauntgard of the field;
But onely one must haue the charge,
Though all deserue it: therefore draw you all.

All. Content.

1595 *Cy.* Crysantas, make the lots.

Hist. Pardon me, Cyrus, though I do repine,
Why should we draw lots for our proper right?

Cy. Ile haue it so, Histaspis, be content.

Cry. The lots are readie.

1600 *Cy.* Histaspis, I commaund thee to begin,
Now Abradates and the rest.

Abr. Fortune hath fauoured me, the lot is mine.

Cy. Then thou shalt lead the forefront, let vs march.

Ara. The enemie is neare: make haste, my Lord.

1605 *Cy.* Here, Abradates, Cyrus placeth thee.
Leade warily and fight couragiouslie.

Abr. As mine owne life so tender I these men.
Now to the battell! — Panthea, Farewell. *Exeunt.*

Enter Panthea and Nicasia.

Pan. Farewell, and my good angell follow thee!
1610 And euerie starre that raignd when I was borne,
Whose influence hath kept me yet from harme,
Vnfortunate be to make thee blest. 49

Ni. And miserie cease on Nicasia,
So Abradates be kept from harme.

1590. *armies* fehlt A. — 1592. Vor *onely* scheint ein Ausdruck wie *this tim* zu fehlen. — 1612. 1614. Statt *be* ist vielleicht *may be* zu lesen.

1615 *Pan.* Ye Persian Deities, for Cyrus sake,
Assyrian Gods, for Abradates sake,
Giue victorie vnto the Persians,
That I may see my husband weare this wreath.

Ni. Madam, Bellonas shrine is heare at hand:
1620 O let vs go to offer sacrifice,
To make her more propitious to his grace,
For now he is amongst th'Assyrian troupes.

Pan. Ile offer all my iewels on the shrine,
And make sweet fumes of Ambergreece and Myrrhe,
1625 Of Indian Cassia, Muske, and Frankinsense,
That Abradates may be conquerour.
First at her aulter let vs ioyntly sing,
For Musicke is a sacrifice to her.

Actus quintus.

Enter Cyrus, Panthea, and the armie.

Pan. Great lords, to whom th'Assyrian scepter yeelds,
1630 And Babylon, through right of victorie,
Lies open to those conquering swords of yours,
How fares my lord, my lord and louing feere,
My Abradates, liues he conquerour,
Or left by destnie numbred with the dead?

1635 *Cy.* Faire Ladie, vertuous, chast, and amiable,
I trust your loue among the liuing dwels,
And, like a champion and a knight at armes,
Will shew himselfe ere manie houres expire,
His temples adornde with victorious palme.

1640 *Pan.* When to the fight my lord adrest his bands,
Deuoutly entred I Belonas fame,
And there, before the aultar of the Saint,
Perfumde the ayre with smoke of holie fire,
And breathed forth my plaints and eke my mones. 50
1645 Thrice I meseemed the Goddesse turnde her face,
Offending-like frowning with angrie browes
Against my prayers and my holie vowes.
O Cyrus, if my iealous thoughts diuine
Some dismall sequell to this fantasie,
1650 Yet pardon me, seeing womens wittes are weake,
And loues aboundes with superstitious feare.

1638. *ere*] *or* A.

Cy. Madam, I trust the presence of your Lord,
Returning backe in triumph and renowme,
Shall soone remoue those thoughts out of your mind.
1655 So graunt the Gods, my countries presidentes.

Abradates borne in dead.

Cy. What slaughtered bodie do you Persians bring?

Captain. Cyrus, the bodie of the Susian king,
Stout Abradates, by th'Egyptians slaine.

Pan. Now let my Lord, the prince of Persia, iudge
1660 Whether vnhappie Panthea feared in vaine!
O noble loue, whose manly heart deserude
To ioy the benefit of longer life
And richer Trophes to enlarge the same!
But tell vs now after what sort he died.

1665 *Cap.* Mounted aloft his chariot armed with sithes,
Beating the strong Egyptians downe,
A few of his familiar trustie friends
With dreadfull race insist his chariot Wheeles,
While th'other, in the battaile turning backe,
1670 Abandoned him among th'Egyptian pikes.
Yet Abradates, with the few remained,
By force and vertue of his puissant hand
Sendes thousand of the heathnish foes to hell:
Till at the last, dismounted from his seate
1675 And round enuironed with his enemies,
After so many mortall wounds receyued, 51
He fell and yeelded vp his kingly ghost.
Th'Egyptians, as their barbarous custome is,
When he was dead, cut off his stout right hand
1680 And left it lying by the breathlesse corps.
But, with a band of Persian men at armes,
We rescued him, and brought him to your grace,
Here to receiue such worthie funerals
As fits the honour of so great a Lord.

1685 *Pan.* Now, Euphrates, whose sad and hollow bankes
Haue suckt the summe of Abradates blood,
Which from his wounds did issue with his life,
Now cease the course of thy disdained teares,
And let thy courage turne against the tide,
1690 Of mere remorse of wretched Pantheas plaints.

1657. Wohl *Susan* zu lesen. — 1658. 1670. 1678. *the* A. — 1666. Der Vers ist, wohl absichtlich, kürzer. — 1669. *th'*] *the* A; oder *tother* zu lesen. — 1688. *the*] *thy* A.

Is this the hand that plighted faith to me?
The hand that aye hath managde kingly armes,
And brought whole troops of mightie warriors down?
Now sended from the bodie of my Lord,
1695 Cleane voide of feeling, sense, and vitall breath.
So Gods and cruell destinies commaund,
Malignant of poore Pantheas happinesse.
Liue Cyrus! — You Lords of Persia,
Command my honour to posteritie,
1700 That ages hence the world report may make
That Panthea died for Abradates sake.

She stabs her selfe.

Nic. Gone is my Ladie, pearlesse Panthea,
Slaine with selfe griefe for Abradates sake!
Nicasia loathes to liue when she is gone,
1705 The pride and Phenix of Assyria.
Ile not presume to touch the fatall steele
Wherein my Ladies sacred blood do smoake:
Receiue me in thy bowels, Euphrates,
And let thy bottome be Nicasias graue.

52

Enter Cyrus, Araspas, and Gobrias, to Abradates dead.

1710 *Cy.* O Persians, see if any breath remaineth.

Ara. Cyrus, alas, all sense of feeling's gone,
His senselesse lims with stiffenesse ouergrowne.
No rubbing, warming, ought auaileth vs,
But pale death sits as conquerour ouer him.

Let Araspas kneele downe by Abradates.

1715 *Cy.* Mirrour of honor and true Nobilitie,
No age, no time, shall euer race thy fame,
Whilest Euphrates doth keepe his running streame.
What? Abradates, and chast Panthea too?
O Abradates, worthie man at armes,
1720 O Panthea, chast, vertuous, and amiable!
This office Cyrus to your wandring ghost
Reserues in store to grace your funerals
With monuments of fatall Ebonie,
Of Cedar, Marble, Iet, and during brasse,
1725 That future worlds and infants yet vnborne
May kisse your tombes, wherein your bodies lie,
And wonder at the vertues of your minde.

1696. *destnies* A. — 1698. Eine Silbe fehlt, doch ist die Pause wohl beabsichtigt. — 1711. *is* A. — 1723. *Elonie* A.

Assyrian Lord, such honour thou shalt haue,
As neuer had Assyrian at his graue.
1730 Six hundred head of cattell shall be slaine
And sacrificed vpon the funeralls day.
Twelue thousand horses, being manned each one,
Trapt all in blacke, shall goe before thy hearse.
The towred battlements of Babylon,
1735 Bend in contempt of heauen and earth and men,
Those markes of pride shall be abated downe,
To make a shew of mourning for thy death.
Such honour as you both receyude in life,
Such honour shall you both receiue in death.

FINIS.

Otto Ludwigs Shakespearestudium.

Von

Richard M. Meyer.

Ich habe in meiner «Geschichte der deutschen Litteratur im neunzehnten Jahrhundert» (2. Auflage, S. 327) über Otto Ludwigs Shakespearestudium das Urteil gefällt, der tiefsinnige Grübler beschreibe mehr das künftige Drama eines Ibsen, als das vorhandene eines Shakespeare; und gerade in der Bestimmtheit, mit der er wesentliche Züge dieses noch nicht vorhandenen Theaters ahne und sie naiv in seinen geliebten Master William trage, liege die wahre Bedeutung seiner lebenverzehrenden Arbeit. Es sei gestattet, dies Urteil hier etwas ausführlicher zu erläutern und zu begründen. Ich muß mich dabei, um die Umrisse deutlich hervortreten zu lassen, auf die Hauptmomente beschränken. Eine eingehende Kritik von Ludwigs Auffassung der Shakespearischen Technik und Poetik wäre nur im Rahmen einer allgemeineren Darstellung des deutschen Shakespearestudiums zu geben. Eine solche ist freilich nicht nur eine höchst dankbare Aufgabe, sondern geradezu ein Bedürfniß: wir werden die Einseitigkeiten unserer Ästhetiker in ihrer Lehre vom Drama erst dann historisch begreifen, wenn die Entwickelung ihrer Anschauungen von Sophokles und von Shakespeare einmal eingehend dargestellt sein wird.

Otto Ludwig ging an die Erforschung des wirklichen «Shakespeare-Geheimnisses» nicht aus rein wissenschaftlichem, sondern aus persönlich-praktischem Interesse. Er suchte einen Führer aus dem Labyrinth seiner eigenen Arbeitsweise. Er besaß die lebendige Gesamtanschauung seiner Figuren: zum Greifen deutlich standen sie vor ihm. Unaufhörlich exponierten sie sich in Gesten und Reden,

denen seine arme zitternde Hand kaum schnell genug zu folgen wußte. Sie sprachen, sie gingen, sie kamen wieder. Wie Gespenster wirkten sie auf ihn — und die schlimmsten Gespenster, versichert Isolde Kurz (die sie wohl kennt!) sind die, die bei hellem Tage erscheinen. Denn was hilft ihm diese deutliche, überdeutliche Anschauung? E. Th. A. Hoffmann, neben Tieck der einzige Romantiker, der Ludwig stark beeinflußt hat, hatte freilich die ganze Kunst des Dichters in diese lebendige Anschauung verlegt. «Jeder prüfe wohl», heißt es in seinem noch lang nicht nach Gebühr gewürdigten Programm in den «Serapionsbrüdern» (Gesammelte Schriften Berlin 1871; 1, 53), «ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichten und Schatten und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben zu tragen.» Nach dieser Vorschrift hatte Ludwig selbst bisher produziert — natürlich nicht aus Gehorsam gegen das Recept, sondern weil es seiner Natur entsprach. Aber doch nicht ganz. Einfach das Angeschaute «ins äußere Leben zu tragen» — das wollte für Hoffmanns phantastische Erzählungskunst etwa genügen; obwohl ein Vergleich von Ludwigs hoffmannisierendem «Märchen von den drei Wünschen» mit des Vorbildes «Goldenem Topf» ohne Weiteres zeigt, daß Ludwig selbst hier strengere Entwickelung an Stelle des märchenhaften Abrollens zu setzen suchte. Läßt doch Hoffmann selbst seinen Lothar an jener Stelle (S. 257) versichern, «daß es dem armen Autor gar wenig helfe, wenn ihm wie im wirren Traume allerlei Phantastisches aufgehe, sondern daß dergleichen, ohne daß es der ordnende Verstand wohl erwäge, durcharbeite, und den Faden zierlich und fest daraus erst spinne, ganz und gar nicht zu brauchen.» Wie viel mehr gilt das nun aber jedenfalls vom Drama! Ein romantisches Märchendrama, in dem die Gestalten «wie Schatten kommen und schwinden», konnte Ludwigs strengem Kunstsinn unmöglich genügen. Und doch lag die Gefahr eines solchen ihm nahe, so lang er von seinen Traumgespinsten abhängig blieb.

Das Problem stand also für Otto Ludwig so: wie regiere ich meine Figuren? wie nehme ich ihnen die Willkür der Erscheinung? wie bringe ich einen «zierlich und fest gesponnenen Faden» in ihre charakteristischen Reden?

Dies Problem ist nun aber kein anderes als das der dramatischen Handlung. Eine Handlung wird gesucht — gebrauchen wir vor-

läufig diesen Ausdruck, obwohl es sich bei Ludwig weniger um ein «Suchen» als um ein «Aussuchen» unter vielen Möglichkeiten handelt —, die die Eigenart der deutlich erschauten Figuren mit innerer Notwendigkeit hervortreibt, sie zwingt, in Worten, Gebärden, Thaten ihr Wesen zu offenbaren.

Das ist es, was Ludwig an seiner angeborenen Schaffensweise vermißt. Die Gestalten sagen ihm so viel, zu viel; was nötig sei, verraten sie nicht. Ein Plan zur «Agnes Bernauerin» oder dem «Jud Süß» jagt den andern. Die «Makkabäer» erfahren durchgreifendste Umgestaltungen. «Der Erbförster», groß und gewaltig und folgerecht angelegt, wird durch hineingepreßte Motive aus einer Charaktertragödie zu einem Schicksalsdrama.

Es ist in dem, was Ludwig so hart und so oft gegen Schiller vorgebracht hat, ein gut Teil Selbstbeschuldigung. Schillers Trauerspiel erschien ihm als der Typus des modernen Willkürdramas; «das heißt nicht spielen, heißt mit dem Spiele spielen!» Was er aber hier rügte, die von außen aufgezwungene Tragik, die an irgend einer Stelle angebrachten Reden, die Absichtlichkeit der Gesamttendenz — das fühlte er in geringerem Grade und in seinen Dramen. Und das eben wollte er abtöten.

So ist Shakespeare sein Rettungsanker geworden — der Felsen freilich, an den das Schiff sich festklammert, sollte es sein, an dem es scheiterte! «Shakespeare als Erzieher» könnte man nach heute beliebter Schablone über Ludwigs Shakespeare-Studien setzen. Und so sind wir denn wohl von vornherein darauf vorbereitet, daß er auch bei dem großen Lehrmeister nur sieht, was er sucht. «Suchet, so werdet ihr finden» — es ist ein gefährlicher Spruch für Forscher. Und dennoch — Ludwig hat wohl nicht den Schlüssel zum Shakespeare-Geheimnis gefunden, aber ein ganzes unentdecktes Königreich: das Reich des zukünftigen Dramas!

Otto Ludwig giebt von Shakespeares Technik im wesentlichen folgende Darstellung, deren Einseitigkeit sich, wie eben gezeigt, aus seinem persönlichen Bedürfnis erklärt. (Ich zitiere natürlich nach der vortrefflichen von Erich Schmidt und Adolf Stern besorgten Ausgabe der Gesammelten Schriften, die die Studien als B. V und VI enthält).

1. Shakespeare geht überall auf Typen aus, nicht auf die Schilderung von Individuen (5, 68. 78. 81). Hauptstelle (5, 183): «Jener individuelle Konflikt zwischen den Rechten Duncans und Macbeths wäre ein einzelner Fall; Shakespeares Bemühen geht auf

Typen». Sicherlich ist dieser Satz in seiner Allgemeinheit richtig. Am stärksten zeugen für ihn die historischen Stücke: Coriolan wird der typische Aristokrat, Richard III. der gekrönte Verbrecher. Aber es ist vom rein historischen Standpunkt aus die Frage aufzuwerfen, wie weit Shakespeare überhaupt sich vom Typischen hätte entfernen können, wenn er selbst gewollt hätte. Die Beobachtung der Individualität ist eine junge Kunst; Generationen haben, seit sie die Renaissance entdeckte, die Methode vervollkommnen müssen, ehe so individuelle Gestalten wie Lessings Derwisch oder Ibsens Hjalmar gelingen konnten. Und zeigt Shakespeare nicht selbst schon gelegentlich eine Richtung auf den Einzelfall? Othello ist viel individueller gezeichnet als etwa Macbeth; Julius Caesar schildert viel stärker den historischen Einzelfall als Richard III., und in den übrigen Königsdramen ist das Maß der historisch-individualisierenden Auffassung sehr verschieden bemessen.

Weiter aber: dieser Kardinalsatz gilt von fast allen bedeutenderen Dichtern. Sie heben den Einzelfall eben zu typischer Bedeutung durch die Energie, mit der sie das Allgemeine erfassen, das nirgends fehlt. «Jeder Charakter, so eigentümlich er sein möge, und jedes Darzustellende, vom Stein herauf bis zum Menschen, hat Allgemeinheit», sagt Goethe (Eckermann 1, 52). Es gilt, dies herauszuholen, ohne das Eigentümliche des Einzelfalls zu schädigen. So soll der Künstler zwischen der Scylla eines flauen Idealismus, der nur das Allgemeine sieht, und der Charybdis eines beschränkten Naturalismus, der bei dem Besondern stecken bleibt, zu den ewigen Typen hindurch steuern.

Ludwig kannte nun aber sehr genau seinen «naturalistischen Tic» (5, 460), der ihn zwang, die erscheinenden Figuren mit kleinlicher photographischer Treue wiederzugeben. Den sieht er als seinen Hauptfeind an, deshalb also erscheint ihm dies so wichtig: «Verkehrt ist die eigensinnige Konsequenz der sich immer steigernden Individualisierung des schon Individuellen aus der Bemühung, ja immer Wahrheit zu geben. Dadurch hauptsächlich entsteht Poesie, daß ein Typus stets der einzelne Fall, und im einzelnen Fall der Typus zugleich erscheint, zu dem er gehört» (5, 79).

2. Jeder Typus ist durch einen «Generalnenner» (5, 121) gekennzeichnet: durch eine beherrschende Leidenschaft wie Othellos Eifersucht, Macbeths Ehrgeiz, Coriolans Stolz.

Dieser Satz ist wohl unanfechtbar, wenn man nur zugiebt, daß der Generalnenner auch in der Zusammenwirkung oder Gegen-

einanderwirkung mehrerer Eigenschaften bestehen kann, was Ludwig selbst ausführt (5, 64. 95. 120). Das Gemisch von königlicher Art und väterlicher Weichheit kennzeichnet Lear, der nicht bloß eine Herrschernatur ist — wie Caesar — und nicht bloß ein weicher Vater. Hamlet ist nicht nur Grübler, sondern zugleich von einer schwankenden Thatenlust erfüllt. Lady Macbeth ist nur Ehrgeiz (für den Gemahl); bei Macbeth aber begegnen sich der Ehrgeiz des glücklichen Soldaten mit dem Gewissen des treuen Vasallen u. s. w.

Ludwig mußte aber den Generalnenner stark betonen, weil er selbst den Hang hatte, die Figuren und ihr Handeln, den ganzen Vorgang in Detail zu zerlegen (6, 221). Deshalb eilt er später sofort der Haupteigenschaft zu: «Generalnenner von Falieros Natur ist eine Jünglingshaftigkeit» (6, 240), «Tiberius Gracchus' Generalnenner ist Liebe» (6, 254).

3. Diese Grundfarbe des Charakters ist nun aber keineswegs die Farbe jedes seiner Worte, jeder Handlung, jedes Moments; nur im Affekt enthüllt sie sich ganz (5, 63. 142. 516). «Der Charakter ist ihm bloß der Boden für die Leidenschaft, die er schildern will. . . Er will irgend eine Leidenschaft in all ihrer Vollständigkeit sich steigernd vom leisen Anfange, bis wo sie ihren Träger tötet, ein Leiden ausmalen, z. B. Lear; dazu wählt er als Faden einen Charakter, in dem diese Leidenschaft so recht normal ihren Verlauf haben kann. Der Charakter ist dann bloß der Faden, an dem die Phasen der Leidenschaft sich reihen» (5, 63, vgl. 5, 509). Dies hatte übrigens schon der von Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie (Stück XCII) citierte Hurd treffend hervorgehoben.

Der Typus ist also nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck; Zweck ist die Darstellung der namentlichen Leidenschaft. «Der Lyriker schaut Zustände, der Epiker Gestalten, der Dramatiker die Zustände von Gestalten» (6, 41).

Von dieser Auffassung aus erklärt sich die scharfe Polemik, die Ludwig gegen Hebbels Drama wiederholt geführt hat. Dessen Figuren zeigen die Grundfarbe in jedem Wort und jeder Handlung. Sie machen «immer individuelle Männchen» uud «dadurch entsteht Karikatur» (5, 433). «Der Charakter ist in ihnen bis zur Monomanie gesteigert»; sie sind «beständig auf der Jagd nach den eigenen charakteristischen Zügen» (5, 358) und wissen sich was auf ihre Eigentümlichkeit, recht in Gegensatz zu denen bei Ludwig (5, 421). Wie bei Richard Wagner «leidet der dramatische Fluß unter der Absicht, in jeder Rede, ja in jedem Worte bedeutend zu sein» (5, 358) —

«bedeutend» nämlich im Goethischen Sinn: andeutend, symbolisch. (Weiteres über Hebbel: 5, 357 f., 6, 37, «Julia» 298. 358, «Bernauerin» 344 f., «Erzählungen» 359, «Judith» 478, «Mutter und Kind» 6, 51, «Nibelungen» 6, 289; Hebbel neben Auerbach und Ludwig selbst als die Strebenden, die das Naive selbst mit den Schrecken mischen», 6, 189). — Dagegen vermißt Ludwig die Grundfärbung ganz bei Schiller (5, 145), wo also nur Einzelmomente übrig bleiben.

Aber von jener Überladung einer «Grundfarbe» sind auch seine eigenen dramatischen Versuche keineswegs frei. Er neigt dazu bei den Personen: «Maria Stuarts Leidenschaft liegt in Phantasie und Sinnlichkeit, nicht im Herzen. So ist auch ihre Sprache» (2, 30). Noch stärker übertreibt er die Lokalfarbe der Handlung: «Zur Geschlossenheit wird beitragen, wenn die Bilder u. s. w. alle aus Venedigs Sage, Natur und Verfassung genommen sind» (zum «Marino Faliero» 4, 37).

4. Zu vollem Ausdruck kommt, wie erwähnt, die Grundfarbe erst im Affekt. Ludwig unterscheidet (5, 184 f., 220 f., 452. 471) sehr nachdrücklich zwischen Leidenschaft und Affekt und sieht darin, daß Schiller (S. 220) und Goethe (S. 471) beide verwechseln, eine Fehlerquelle ihrer Ästhetik. Leidenschaft ist eben die geheime Grundstimmung; der Affekt ist die momentane Einwirkung äußerer Umstände oder bestimmter Vorstellungen. So überwindet der «Affekt aus der ästhetischen Idee an Größe, Herrschaft, Ehre, Gefürchtetheit, Glanz u.s.w.» (S. 221), das Menschliche in Macbeth, das erst im Affekt der Reue wiederkehrt. Immer im Affekt sind aber (ebd.) nur die Charakterlosen. —

Diese Scheidung von Leidenschaft und Affekt gehört zu den charakteristischen Eigenheiten der Shakespeare-Ästhetik Ludwigs. — Sie scheint mir durchaus zutreffend und sehr fruchtbar. Ihre Erkenntnis lag aber dem Thüringer nahe, dessen Wesen die Fassung, die Konzentration verhaltener Leidenschaft ist (S. 452), bis im Affekt diese mit Lutherscher Macht hervorbricht.

5. Ein Fehler wäre es also, eine Gestalt nur im Affekt zu zeigen. Es wäre ein Fehler gegen die Naturwahrheit — außer beim Strohfeuer eines charakterlosen Phantasten wie etwa des Erzherzogs Matthias in Grillparzers «Bruderzwist» —, es wäre aber auch ein Fehler gegen die Ökonomie des Dramas. Denn der Zuschauer will Figuren in runder Lebensfülle sehn. Deshalb giebt Shakespeare jeder Gestalt «Gesprächsmimen», typische Arten zu reden, zu denken, die ihr mit andern ihrer Klasse gemein sind: dem Othello mit anderen Feldherren, mit Macbeth und Coriolan; dem Hamlet mit anderen Jünglingen, mit Romeo und Benedikt.

Die Lehre von den «Gesprächsmimen» (5, 68. 112. 477, Hauptstelle 5, 238) hat Ludwig mit besonderer Liebe ausgebaut. Es ist klar: sie dienen dem Herausarbeiten des Typischen. Des Typischen in der Figur, «wie z. B. der Erbförster mehrere dergleichen Jägermimen hat, d. h. Züge, die jedem Jäger beigelegt werden können» (S. 112); des Typischen in der Situation: «Mimen des Familien-, des Lager-, des Bureaulebens» (S. 477); ja des Typischen im menschlichen Wesen und Verkehr überhaupt (S. 238), Typen «der erregten Natur» schlechtweg (S. 68). «Dies sind die Ruhepunkte für das Gefühlsvermögen des Zuschauers, sie müssen im Plane vorbedacht sein, namentlich wo ein großer Spannungs- und Affektsturm vorüber oder bevorstehend ist; hier werden wir so recht heimisch im Stücke und vertraut mit den Figuren, die sich uns nicht bloß im Sonntagsputze zeigen; hier werden wir erst so recht überzeugt, daß wir mit wirklichen, ganzen Menschen, mit unsersgleichen zu thun haben. Von dieser Mitte aus wird durch kleinste Anstrengung ein großer Wechsel der Töne möglich. Dieser mittlere Ton macht die ruhigern Zustandsbilder, die so reizend sind, möglich. So bekommen die Affektanstriche ein Relief und stechen gegen das übrige ab. Überhaupt muß man mit den äußersten Graden der Affektanstriche sparsam sein und sie durch Gehalt, durch Breite, Plastik mildern» (S. 477).

Daß diese «Gesprächsmimen» reichlich vorhanden sind, und daß sie dem von Ludwig so ausgezeichnet geschilderten Zweck dienen, wird niemand bestreiten. Eine andere Frage ist — wie bei dem Typisieren —, ob von bewußter Absicht des Dichters, ob auch nur von einer dahin zielenden Tendenz gesprochen werden darf. Die rein genrehaften Scenen und erst recht die Witzgefechte und ihresgleichen (S. 238) haben wohl großenteils rein theatralische Ursachen: das Stück muß eine gewisse Ausdehnung haben, die Schauspieler wollen beschäftigt werden. Ein gemütlicher Anteil an dem Inhalt, wie er sich etwa in den Volksscenen des «Egmont» zeigt, ist selten zu erkennen. Aber bei Ludwig kommt sofort die herzliche Teilnahme mit seinen Leuten, die breite, etwas kleinstädtische, Behaglichkeit seines Verkehrs mit den Figuren hinzu. Und nun — wunderbar! — gerade aus diesem Herzensantrieb heraus hat Ludwig eine charakteristische Eigenheit des modernen realistischen Dramas vorausgenommen: jenes naturalistische Einschieben an sich bedeutungsloser Redestücke, wie es z. B. Ibsen zu so breiter Entfaltung gebracht hat. Aber hier dienen die «Gesprächsmimen» lediglich der Illusion, die Ludwig (5, 79) als unkünstlerisch verwirft.

6. Die Gesprächsmimen also dienen dazu, das Typische in den Figuren herauszuarbeiten. Aber auch das Individuelle bedarf noch breiterer Entfaltung. Dazu dienen die «Auslebescenen», in denen die Gestalten sich in ihrer spezifischen Beschaffenheit geben, ohne die Zuspitzung des einzelnen Affekts. Die Auslebescene giebt gewissermaßen den individuellen Typus, die Durchschnittsbeschaffenheit des Einzelnen.

Hier hat Ludwig ausnahmsweise nicht alle Ehren auf das Haupt seines Abgotts gehäuft, sondern findet schon in Sophokles etwas von dieser Kunst: «Die Elektra hat bereits etwas von Shakespeare; diese Auslebescenen, die nicht unumgänglich zum Mechanismus der Handlung, aber zur Poesie des Charakters wesentlich sind . ., sind ganz im Geiste Shakespeares» (5, 325).

Die Auslebescenen gehen bis zur momentanen Auslöschung der Leidenschaft (5, 74). Vor allem aber dienen sie auf höherer Stufe dem gleichen Zweck wie die Gesprächsmimen. Diese stellen die führenden Charaktere mit andern ihresgleichen auf dieselbe Basis — den einen Feldherrn mit andern, den einen Jüngling mit andern; die Auslebescenen dagegen bringen sie zu den andern Gestalten des gleichen Stücks in ein sozusagen musikalisch geordnetes Verhältnis. «In Scenen ohne eigentliche Thatenhandlungen findet das polyphone Ausleben mehrerer kontrastierender Stimmen nebeneinander, worin die Poesie am meisten Spielraum hat, am bequemsten Platz. Dahin sind zu rechnen z. B. die Learscenen während des Gewitters, die im Othello, wo Desdemona sich an Jago wendet u. s. w.» (5, 94). Diese «Auslebescenen der interessantesten und amüsantesten Art» (5, 88) mit ihrem mannigfaltigen Detail (5, 92) verbergen zugleich auch die Maschinerie: «Wie ist es ihm gelungen, die Blumenstiele dem Auge zu verbergen, so daß der Kranz nur aus den Blumen selbst zu bestehen scheint!» (S. 88.) So werden jederzeit selbst im kleinsten Punkt «die sämtlichen Vermögen des Menschen beschäftigt, Phantasie, Vernunft und Verstand» (S. 74).

7. Die Auslebescenen haben also die Wirkung, daß die Hauptfigur unter den Andern nicht fremd steht, sondern organisch, ein Hauptakkord auf der Tonleiter. Aber die Hauptfigur lebt sich nicht nur mit den andern insgemein aus, sondern auch noch mit Einzelnen. Dadurch entstehen die Doppelrollen. «Die meisten seiner Helden spielen doppelte Rollen, sie sind andere mit ihrer Umgebung und mit sich allein» (5, 119). So entsteht ein Gegenstück zu den Affektscenen: wie dort ein äußerer Umstand das Maximum, ruft hier ein

solches das Minimum des «Generalnenners» ans Licht. «Besonders ist Shakespeare ein Meister in der dramatisch-psychologischen Stickerei; wie er den vorübergehenden Seelenzustand auf den Grund eines dauernden aufzutragen weiß . . . So wie er seine Melancholischen scherzen läßt, z. B. Romeo, dann Hamlet, z. B. in der Scene nach der des Geistes. In diesen Modifikationen liegt ein wunderbarer Reiz, wie in allen gemischten Gefühlen» (5, 142, vgl. 433). — Während die Gesprächsmimen, das «Ausleben der Gespräche», auch dem Roman eignen (6, 173), haben diese Doppelrollen einen spezifisch theatralischen Ursprung (5, 119).

Diese Vielfärbigkeit der Theaterfiguren gehört auch zu den Dingen, die Ludwig bei Hebbel besonders vermißt: «Die Charaktere sind durchaus bloß mit ihrer Lokalfarbe gemalt; kein Reflex; sie gehen nebeneinander, ohne sich durch Berührung gegenseitig zu modifizieren, wie z. B. der Ruhige den Hitzigen noch hitziger macht, der Hitzige den Ruhigen noch ruhiger; sie sprechen überhaupt nicht mit einander, nur zu einander» (5, 358). Sicherlich zeigt sich hier auch gerade die Meisterschaft des Dramatikers besonders glänzend; man prüfe nur die Kunst Molières und die Kunstarmut Corneilles an diesem Prüfstein! Die Modernen haben in ihrem «naturalistischen Tic» dies Abtönen der Eigenart nur zu oft versäumt; unübertrefflich hat es aber Ibsen z. B. im «Volksfeind» und der «Wildente» durchgeführt: Stockmann, Hjalmar sprechen mit verschiedenen Personen gleichsam verschiedene Dialekte derselben Sprache.

8. Indem nun die Hauptgestalt trotz ihrem individuellen «Generalnenner» gewisse Eigenschaften mit allen andern auf der Bühne befindlichen Personen teilt oder auf ihren Ton mindestens eingeht, ergiebt sich auch für das ganze Stück eine gemeinsame Grundfärbung, an der jede Scene — wieder jede mit ihrer eigenen Tönung — Anteil hat. So rundet sich (wie schon Herder bemerkte und der junge Goethe ausführte) jedes Drama zu einer eigenen Welt, die ihre «Totalität» hat, der Charaktere von verschiedener Anlage, aber mit gemeinsamer Grundstimmung angehören.

Dies ist keine neue Entdeckung Ludwigs, aber er hat die Beobachtung wesentlich vertieft. Der eine Punkt war seit Lessing der deutschen Ästhetik geläufig und als ein Hauptstück in Shakespeares dramatischer Meisterschaft erkannt. Ludwig exemplifiziert hier aber nicht nur, sondern giebt auch den Schlüssel für die Eigenart der Dramen. Wie eine Leidenschaft den Generalnenner der Hauptfiguren abgiebt, so bekommt die Hauptfigur ihrerseits den Generalnenner des

Stückes. «Mir scheints, als sei der Ton seiner Stücke von dem des Helden bestimmt. Der beredte, grüblerische Hamlet konnte sich nur in einer gewissen Breite der Diktion darstellen, Hamlet ist mehr sprechend als handelnd, seine Witze, die beredte Darstellung seiner Situation, sind sein Handeln. So ist das Ganze ein Sprechstück geworden. Wie die Gestalt des Lear selbst gedrängter ist, und er kein Meister der Rede, so geht der rauhe, jähzornige Ton des Stückes seinen Schritt. Das Stück der Liebe — Romeo — hat ganz das Schmelzende, welches diese Leidenschaft am Romeo zeigt. — Am ähnlichsten ist der Kaufmann in der typischen Wirklichkeit des Gespräches, in der Ausführlichkeit und Breite, in der Leichtigkeit und dem poetischen Gehalt, in der Schönheit des Bildes. Der Macbeth ist viel rauher und gedrängter» (5, 133). — Ferner hat er den Satz vom Ganzen auf das Einzelne übertragen: «Jede Handlung hat ihre eigenen Gesten, ihre eigenen Worte, eigentlich auch ihre eigene lokale Heimat» (5, 87). «In Shakespeare ist alles individualisiert. . . Jedes seiner Stücke hat seine eigene, hellere oder trübere, Atmosphäre. Jede Scene hat wieder ihre Stimmung . . Selbst die Methode des Motivirens wird in jedem andern Stück eine andere» (5, 73). Und die Ausarbeitung des Einzelnen geht noch weiter: «Überall individualisiert er den Vortrag des Gegenstandes einer Situation; er detailliert das Ganze der Empfindung, so daß jedes Moment des Details Gebärde wird» . . (5, 114). So eben entsteht seine poetische Welt: «eine Welt der stärksten Kontraste in Situationen, Charakteren, Gefühlen, Sprechtönen, aber eine abgeschlossene, stilisierte» . . (5, 121). «Der Tragödienstoff ist bei ihm nach allen Seiten geschlossen; es ist sein eigener Organismus» . . (5, 80).

Ludwig ward hier wieder in der Vertiefung einer gegebenen Erkenntnis durch seine eigene Anlage gefördert. Seine berühmte Schilderung des poetischen Prozesses (6, 215 f.) stellt Shakespeares Abtönungen («bei Shakespeare ist jede Scene eine Nuance der besondern Farbe, die das ganze Stück mit hat») nur als höchste Erscheinung in die allgemeine Wirkung der Poesie auf den lesenden Dichter ein, und vergleicht in tiefgehender Weise dessen geistige Nacharbeit beim Lesen mit der beim eigenen Schaffen geleisteten. Auch seine Thätigkeit als Musiker und Komponist wird ihm hier zu Hilfe gekommen sein.

Im höchsten Grade wünschenswert wäre es, wenn gerade dies «Aperçu» durch eine vollständige Sammlung und Bearbeitung der Belege ergänzt würde. Wie führt Shakespeare die Abrundung der

Totalität im Einzelnen durch? Welche Hilfsmittel wendet er an, um eine Scene im **Romeo** schon im Ton von den nächstverwandten im **Kaufmann von Venedig** zu differenzieren?

9. Innerhalb der poetischen Welt Shakespeares bildet also jedes Drama seinen abgeschlossenen Kranz. Jede dieser Welten hat ihre eigenen Gesetze, ihre eigene Messung von **Zeit und Raum**. Denn diese sind für die Bühne ganz ideal und nur die Continuität der Handlung, nicht ein außerhalb schlagendes Uhrwerk oder ein fremder Kalender bestimmt hier Stunden, Tage, Jahre.

Die Frage der poetischen Messung von Zeit und Raum, die neuerdings **Bulthaupt** wieder behandelt hat, gehört zu den wichtigsten Angelpunkten in der Geschichte der poetischen Technik. Die berüchtigten drei Einheiten der französischen Tragödie entsprangen vielmehr dem heimlichen Realismus des äußerlich rein idealistischen Salondramas als der Anlehnung an die Antike; so hat denn auch Molières Schüler **Holberg** in der übermütigsten aller Litteratursatiren, im «Ulysses von Ithacia», die Siebenmeilensprünge der «Deutschen» über Zeit und Raum lustig parodiert. Das «shakespearisierende» Drama der Stürmer und Dränger zerschlägt gerade deshalb die Uhr mit einem gewissen Trotz: wie fliegt man im «Götz» von Ort zu Ort! Freilich wird das Ritterdrama des jungen **Goethe** deshalb noch lange nicht shakespearisch, wie Ludwig energisch betont (5, 63, vgl. 6, 93). Denn Shakespeare hält bei aller Gleichgiltigkeit gegen die klassische «Einheit von Zeit und Raum» andere Einheiten, die dem «Götz» fehlen, um so unerbittlicher fest (Shakespeares Einheiten: 5, 84). Goethe selbst ist ja dann in «Iphigenie» und «Tasso» zu französierender Konzentration übergegangen. **Schiller** hat im wesentlichen eine Kompromißberechnung: er hält an einer gewissen ungefähren Einheit der Zeit fest, die freilich mit sehr großen, Wochen und Monate angebenden Uhrzeigern zu berechnen ist, und ebenso an einer idealen Einheitlichkeit — nicht Einheit — des Ortes: «Wallenstein» spielt immer im Lager, Tell immer in den Hirtenkantonen: eine Scene etwa am Kaiserhof würde hier wie dort die ideale Einheitlichkeit des Bühnenraumes zerstören, während **Immermann** in der späteren Bearbeitung seines «Trauerspiels in Tirol» als echter Romantiker diese Stillosigkeit nicht verschmäht hat. Und neuerdings ist man — wie **Sittenberger** gezeigt hat — mit dem strengeren Realismus wieder fast ganz bei den drei Einheiten angelangt, die z. B. in «Rosmersholm» durchgeführt sind.

Bei Shakespeare sind Zeit und Ort sozusagen keine aprioriscl Vorstellungen, sondern jedesmal aus der Handlung erst empiri zu erwerben. «Weil Shakespeare die Zeit nicht individualisiert, tritt sie als bloße Stetigkeit auf. Wir sehen abstrakt bloß e Folge von Vorgängen. Wie viel Zeit dazwischen, wie viel Zeit selbst zu ihrem Werden brauchen, ist uns ganz gleichgiltig, weil keinen Wert darauf legt, weil nichts für die Geschichte selbst, es darstellt, darauf ankommt. Und wo etwas darauf ankommt, spricht er es zwar aus, aber ganz beiläufig. Dem Gemüt und Phantasie ist die Handlung eine ununterbrochene. — Ähnlich ist mit dem Orte. Es ist auf individuelle Zeit und individuellen nichts in der Hauptkomposition gebaut» (Hauptstelle: 5, 109). Sel in Romeo und Julia hat er die chronometrische Spannung v mieden, die «unsere Fabrikarbeiter» (5, 111; zur Sache vgl. S. 1 gelockt hätte. Im Julius Caesar nichts von der ängstlichen Zeit rechnung der «Emilia Galotti» (5, 205, vgl. 6, 402); im Lear dopp Zeitberechnung (5, 211), ebenso im Caesar und Richard II. (6, 4(

Eigene Not trieb auch hier wieder den Forscher: «Jetzt, mein eignes Bedürfnis mich den Kunstmitteln nachjagen läßt, eine reiche, eine weite Zeit einnehmende Fabel ohne sichtbare Gev in die drei Stunden pressen helfen —» (5, 219), jetzt studiert «die ideale Behandlung der Zeit als Hilfe gegen die unnatürli Hast der Bewegung» (ebd.). Und das dramatische Hilfsmittel w ihm wieder zur ästhetischen Notwendigkeit — macht die Ästh und gerade seine Ästhetik doch gar zu gern aus der Not eine Tuge Bald erklärt er jede andere Behandlung der Zeit überhaupt prosaisch (5, 536)!

Das geht nun wohl sicherlich zu weit; und zu weit auch Behauptung, daß die Beziehungen der Zeit- und Ortsbestimmun aus einer Scene auf die andere schlechtweg unerlaubt seien (eb Spielt denn bei Shakespeare selbst die Fristbestimmung nicht in M für Maß und gar im Kaufmann von Venedig eine bedeuts Rolle? Soll dies uralte Motiv, das im Märchen vom Blaubart wie der Rahmenerzählung von «1001 Nacht», in der Sage von des Colum angstvoller Nacht wie in zahlreichen Teufelslegenden der volkstümlic Spannung dient, wirklich mit den Chronometer-Scherzen in Jules Ver «Reise um die Erde» auf eine Stufe gestellt werden? Was wü aus Schillers «Bürgschaft» ohne die erregende Fristbestimmung?

Sicherlich ist aber das Aperçu von der «idealen Zeit» selbst und wichtig. Der relative Zeitbegriff an sich ist ja ein altes Lieblir

thema der Sage: was von dem Mönch von Heisterbach die Sage, von Anselmo Chamisso erzählt, hat Grillparzer im «Traum ein Leben» mit unerreichbarer Kunst dramatisiert und die auch von den Neuesten wieder anerkannte Wahrheit, dass «nur die von Inhalt erfüllte Zeit zu zählen ist», symbolisch verkörpert. «Der Künstler», heißt es in einem bedeutenden modernen Roman («Tino Moralt» von Walter Siegfried, S. 432) «darf eigentlich weder von einer Einteilung, noch von einem Wert, noch von einem Entfliehen der Zeit im Sinne der andern Menschen wissen, ihm müssen Jahre gleich kurzen Monaten gelten können und verlorene Tage gleich Jahren, je nachdem sein Werk es erheischt. Er darf nur das Eine kennen: das Leben als gleichmäßig fortfließende Folge von Tagen . . So mußt auch du lernen Zeit zu verstehen.»

10. Aus der Eigenartigkeit jeder dieser Welten ergiebt sich die Notwendigkeit der Handlung. Wie ihre eigene Grundfarbe, ihre eigene Zeitmessung, so hat auch jede ihre eigene Notwendigkeit. Das italienische Klima des Romeo — «das Italienische vertritt als Ideales dem Nordländer das allgemein Menschliche» (5, 225) — ergiebt für die Gestalten andere Schicksale als etwa der graue Nebel im Hamlet: dort heiße überströmende Leidenschaft, hier jede frische Farbe der Entschließung angekränkelt.

Dieser Satz ist nur eine Anwendung der Lehre von der Totalität. Es ist aber diejenige Anwendung, aus der Ludwigs Auffassung der «Idee» bei Shakespeare hervorgeht. «Der Dichter hat allerdings eine Idee, aber keine philosophische, sondern eine poetische Abstraktion, d. h. innerhalb der Anschauung. Die Organe des Gedichtes haben eine bestimmte Gruppierung, ein bestimmtes Verhältnis zu einander, dieses hat einen Mittelpunkt, und dieses ist die poetische Idee» (5, 937). Wie der Kern des dramatischen Charakters «die Idee des Charakters» ist (5, 108), so ist die aus der Grundfärbung, aus der Totalität des Einzelstücks resultierende Notwendigkeit die Idee des Einzelstücks. Was im Lear tragisch enden muß — die trotzige Wahrheitsliebe einer gutherzigen Tochter —, das wird in der Bezähmten Widerspenstigen zum heitern Ausgang geführt: hier verlangt die Idee diese, dort jene Lösung. Für den melancholischen Jacques ergeben sich andere Fata als für den Menschenfeind Timon; aber beidemal wachsen sie zwingend aus der Idee des Dramas heraus. Die Idee des Dramas ist nichts anderes als was beim Menschen der Begriff der Persönlichkeit ist (vgl. meine «Deutschen Charaktere»

S. 43 f.): die aus gerade dieser Vereinigung von Zügen sich entwickelnde individuelle Notwendigkeit. —

Dies sind die Hauptsätze für Shakespeares Drama nach seiner innern Form. Praktisch für Ludwig noch belangreicher sind die über die äußere Form, über die Kunst, das Angeschaute «ins äußere Leben zu übertragen»: über Shakespeares eigentliche Technik.

11. Wie zeichnet Shakespeare nun in diesen Rahmen die eigentliche Handlung ein?

Hier gerade schlägt Ludwigs eigentümlichste, verdienstvollste Beobachtung ein — ganz natürlich, weil ja gerade dies Problem ihn am schlimmsten peinigte. Von hier ging, wie wir ausführten, sein verzweifeltes Ringen um die Geheimnisse der Shakespearischen Kunst recht eigentlich aus. Und gerade deshalb beachtete Ludwig nun fast ausschließlich die allerdings sehr wichtigen Punkte, in denen die Technik des großen Britten von der seinen abweicht — die aber um so schärfer.

Der Hauptunterschied ist dieser: Ludwig war gewöhnt, Figuren und Situationen unmittelbar aus seiner Anschauung auf die Bühne zu übertragen; er fand, daß Shakespeare sich ausschließlich einer indirekten Übertragung bediene: «Man kann sagen: das Mittel der Poesie ist das Indirekte, wie der Verstand direkt vorwärts schreitet». («Ein Hauptgesetz der poetischen Darstellung», von Ludwig mit wahrhaft rührendem Finderglück vorgetragen, 5, 468 f.; vgl. 529 f.)

12. Zunächst gilt das für die Komposition im ganzen. Shakespeare simplifiziert (5, 145); es gilt von ihm, was Conrad Ferdinand Meyer (in der «Hochzeit des Mönchs») seinem Dante nachrühmt: «Seine Fabel lag in ausgeschütteter Fülle vor ihm, aber sein strenger Geist wählte und vereinfachte». «Also eine in einfachster Erzählung ergreifende, einfache Fabel mit großen, einfachen Motiven, die keine zusammengesetzten Gerüste bedürfen» (5, 101). Diese Fabel entwirft er «in wenigen großen Zügen, die, kausal miteinander verknüpft, feststehen. Dann teilt er die Fabel solchergestalt in Scenen, daß die Motive vollständig klar, der äußere Vorgang vollständig anschaulich sich darin darstellen können» (5, 92). Nun erweitert sich ihm die Komposition in reicher, bereichernder Anschauung (5, 155), wobei aber immer eine gewisse musikalische Proportionslehre vorwaltend bleibt, «eine Art Sonatenform, welche in der Mitte das Thema, die Charakteridee des Helden, mit dem Gegenthema . . . in die innigste Wechselwirkung und Kontrastierung bringt, in sogenannten Gängen die Motive des Themas sich harmonisch und kontrapunktisch charakteristisch an

und gegen einander ausleben läßt, worauf der dritte Teil wieder ruhiger das ganze Thema bringt, in der Tragödie aber in der parallelen Molltonart» (5, 89). Nichts also von romantischer Willkür, wie schon bei Webster und andern Nachahmern Shakespeares (5, 164) oder wie im «Götz» (5, 63); vielmehr ist Shakespeares Komposition die für seine Absichten vollkommenste, zweckmäßigste (5, 84 f.).

13. Im übrigen ist die Komposition, wie sie überhaupt etwas Relatives ist (5, 84), für jedes Stück verschieden, weil eben jedes «seinen eignen Maßstab, seine eigene Natur, seinen eignen Stil» hat (5, 103). Einige Haupttypen lassen sich (ebd.) unterscheiden.

14. Die Handlung war bei Ludwig in jedem Augenblick seiner individuellen Vision nachgezeichnet; bei andern, wie im modernen französischen Drama, regiert der Verstand als Disponent, was Ludwig (5, 349) auch schon Lessing und Kleist nachsagt. Shakespeare dagegen weiß bei aller «Simplifikation» «durchaus den Anschein des Skelettartigen, Geradlinigen, Pressirten» zu vermeiden (5, 96). Wie das? Wie macht es Shakespeare, daß die vereinfachte Fabel doch reich bleibt?

Das Geheimnis liegt darin, daß Shakespeare den ursprünglichen Inhalt der Fabel zunächst nicht verkürzt, sondern konzentriert. Und wie er das macht, hat Ludwig mit seltener Meisterschaft aufgedeckt: er epitomiert. «Wie der Epitomator mit einem Buche thut; er giebt den wesentlichen Sinn des Ganzen, aber auf kleinerem Raume zusammengedrängt.» Und, was die Hauptsache ist: «Der Dramatiker muß verfahren nach den Gesetzen der Erinnerung» (5, 432). Diesen Satz hat Ludwig (6, 39 f.) ausführlich erläutert und zu voller Klarheit gebracht. Die Regel ist keineswegs auf das Drama beschränkt, sondern zeigt sich (6, 202) auch in der Erzählung anwendbar; ich habe in meiner Deutschen Litteratur des 19. Jahrhunderts (2. Auflage, S. 485 f.) zu zeigen versucht, daß die Technik der Storm'schen Novelle ganz und gar auf dieser Analogie des Erinnerns beruht.

In der That wird ein solches Verkürzen des Gegebenen schon durch die Gesetze der ästhetischen Perspektive gefordert. Nichts kann kunstwidriger sein, als die Vollständigkeit, mit der schlechte Erzähler von Personen ihrer Romane und Novellen «die ganze Wahrheit» wieder berichten lassen. Eine kernige Verkürzung, die die hellbeleuchteten Punkte heraushebt, die andern im Dunkel läßt, wird freilich in jedem Einzelfall anders ausfallen: die Psychologie hat sie zu diktieren und nicht eine mechanische Extraktlehre. Etwas von jener dunkeln Kunst des Epitomierens haben das Volksepos und das Volkslied jederzeit bewahrt.

15. Und zweitens läßt Shakespeare die Fabel, nachdem er sie konzentriert hat, von neuem sich ausbreiten, sich entfalten. «Der Ast zweigt sich ab. Austiefung der Situation» (5, 96). Hier vor allem wurzelt wohl die Ähnlichkeit Shakespeares mit venetianischen Malern, die Ludwig nicht müde wird zu betonen (5, 77. 141. 160. 469. 472. 509), gerade wie neuerdings «Rembrandt als Erzieher». «Überall Existenz, Verklärung des Irdischen ohne Sehnsucht, ohne Nimbus, ohne Sentimentalität, auch im Tragischen heiter durch Heiterkeit der Kunst» (5, 77; Hauptstelle). «Bei Tizian ist Gesichtsausdruck, Stellung und Bewegung ein Teil der Existenz seiner Gestalten —» (5, 472). Das ist es: Existenz überall, im Gegensatz zu der effektvollen Beleuchtung bei Correggio (5, 77. 472); deshalb wirkt bei Shakespeare wie in Tizians Venus (5, 141. 160. 469) das Ganze «die wunderbarste Illusion, obwohl kein Zoll dieses Fleisches an sich überzeugen wird» (ebd.). Denn wie in der Wirklichkeit, so giebt es bei Shakespeare keine «leeren Stellen», überall «Existenz», wie Otto Ludwig, «sichere Gegenwart», wie Goethe (von der Antike) sagt. Selbst die kleinste Kleinigkeit wird lebendig, ist nicht bloß eine von fremdem Licht übergossene an sich tote Stelle wie (nach Ludwigs Urteil!) bei Correggio — und Schiller.

Überhaupt rückt Ludwig die Kunst des Malers und Dramatikers auffallend nah aneinander. Beide «können nur Existenzen darstellen und ihre Verhältnisse zu einander andeuten» (5, 509; unterstrichene Hauptstelle). Und «die Gestalten sind die wirkliche Existenz, die Handlung nur ein Accidens derselben, nur die Gelegenheitsmacherin für die Exposition der Gestalt . . .» (ebd.; vgl. 5, 63). Die Handlung hat eben den Personen nur Gelegenheit zu geben, sich auszuleben. «Entwickelung im richtigen und dramatischen Sinne ist Herauswickelung, Entfaltung des schon Vorhandenen, welches durch den Vorgang nicht gemacht, nur gezeigt wird. Weder Shylock noch Porzia z. B. zeigen das Werden eines Charakters. Es tritt nur allmählich ans Licht, was sie sind, es ändert sich aber nichts an ihnen» (5, 71; Hauptstelle). Ebenso im Hamlet, im Macbeth (5, 72). Das dramatische Werden (5, 63) besteht demnach nur in der Entfaltung der vorhandenen Leidenschaft. Das gilt auch für den Roman: «Die innern Entwickelungen sind am gelungensten, wenn sie bloß ein allmähliches Enthüllen dessen sind, was in den Menschen ist» (6, 167).

Während also Ludwig gewohnt war, die Handlung aus seiner gleichsam automatisch abrollenden Vision abzuschreiben, sobald er sich einmal in die Figuren und ihre Gebärden vertieft hatte, erscheint

ihm bei Shakespeare wie bei den großen Venetianern, den Meistern der farbenprächtigen Wirklichkeitsmalerei, gerade das bewundernswert, wie die angeschauten Figuren sich weiter entwickeln, eine eigene Existenz annehmen und mit ihrer Lebensfülle sich austreiben. Die Meisterschaft der Raumfüllung, die keinen leeren Platz läßt; die Tiefe des Colorits, die das Bild über eine bloße Oberflächenbemalung heraushebt; die Leben vortäuschende Übereinstimmung des Ganzen läßt ihn in Tizian und Shakespeare die großen Vorbilder bewundern.

16. Wie mit der Handlung, so steht es auch mit den Figuren. Ludwig sah sie vor sich in außerordentlicher Lebendigkeit, jeden Moment mit kleinen individuellen Zügen ausgestattet. Nahm er sie so herüber, so verloren sie an Leben, weil eben ein gut Teil ihrer Lebenskraft nur in seinem Auge lag. Die Gesten werden dann leicht unverständlich. Shakespeare überläßt, um das zu vermeiden, einen Teil der Charakteristik dem Zusammenspiel der Gestalten.

Gerade hier glaubte Ludwig seiner größten Schwäche auf die Spur gekommen zu sein. «Mein Fehler war, daß ich durch zu große Stetigkeit und sinnliche Wahrheit die Phantasie meiner Zuhörer oder Leser band und unmittelbar an die Sinne und das Gemüt sprach. Wer den Sinn überzeugen will, lähmt die Phantasie» (5, 463; Hauptstelle). Deshalb eben machte Tizian (wie eben angeführt) den einzelnen Zoll Fleisch nicht naturwahr: er hätte die Sinne überzeugt, aber die Phantasie gelähmt. Alles Lyrische, meinte ebenso Goethe, muß im ganzen vernünftig, im einzelnen etwas unvernünftig sein. Dann wurde mein Fehler, die Entwickelung zu sichtbar zu machen, d. i. unmittelbar zum Verstande zu sprechen, wodurch wiederum die Phantasie aus dem Spiele gesetzt werde. Man muß die Dinge im ganzen und großen anschauen und anzuschauen geben, und die Phantasie muß der Sprecher sein» (a. a. o.). Dadurch wird auch die tragische Wirkung gefördert: «dadurch, daß er solchergestalt hauptsächlich auf die Phantasie wirkt, macht er es dem Gemüte möglich, das Herbste zu tragen» (5, 73).

17. Aber der Dichter überläßt dem Zusammenspiel noch mehr, viel mehr. Das Drama ist für ihn überhaupt kaum mehr als das «Textbuch», dessen Skizze erst bei der Aufführung völlige Wahrheit gewinnt

Dies ist vielleicht derjenige Punkt, den Ludwig am heftigsten und hartnäckigsten betont hat. In der Geringschätzung des Lesedramas, in der Hervorhebung der Aufführung als Erfüllung des vom Dichter

Gewollten geht er fast soweit wie sein Zeitgenosse Richard Wagn
den er sonst (5, 358) nicht liebt.

Mit wahrer Leidenschaft unterstreicht er es, «daß bei Shakespea
Charakteristik, Malerei der Leidenschaften, Intimität und Expansi
der Gefühle aus dem Bedürfnisse des Theaterspiels hervorging
Selbst die Stimmungen sind nichts anderes als «Vorbereitungen, Gru
dirungen für die Farben des Theaterspiels» (5, 114). Shakespea
«hat seiner schauspielerischen Technik unendlich viel zu danke
(5, 117 f.; eine Hauptstelle), bedarf nun aber auch ihrer Hilfe: a
sichtlich hält er die Reden kühler, damit der Schauspieler die Wär
hinzubringen kann (5, 130). Nur Lessing hat noch dem Scha
spieler genug übrig gelassen (5, 148); «Schillers Stücke dageg
haben viel Farbe, aber wenig Zeichnung, viel Wärme, kurz v
von allem dem, was der Schauspieler erst in seiner Persönlic
keit hinzubringen soll. Indem Schiller und Goethe den Schauspiele
die zweite Arbeit an ihren Stücken nicht gönnten und selbst d
Haut dazu thaten, mußten sie es an ihren Knochengerüsten und Musk
anlagen, an dem, was sie eigentlich als Dichter zu liefern hatt
fehlen lassen» (5, 132). Shakespeares Stücke «sind wie geistreic
malerische Skizzen, mit Bleistift gezeichnet, im ganzen bloße Umriss
(ebd.); «bloße Untermalung» (5, 148); das wahre Kunstwerk entste
erst bei der Aufführung (5, 158 f., 162 f.).

In neuerer Zeit hat Alfred v. Berger in seinen «Dramatu
gischen Vorträgen» das Schauspielerische an Shakespeare wieder sta
accentuiert und besonders auch am «Hamlet» geistreich dargeleg
Sicherlich ist das Aperçu zutreffend und es wird besonders au
durch Ludwigs glänzenden Nachweis, wie Shakespeare selbst re
scenische Anweisungen dem Schauspieler in den Mund le
(5, 137. 494), erhärtet, wie fern dieser Dichter dem papiernen Regi
buch stand. Dennoch wird man zweifeln dürfen, ob Ludwig nic
zu weit geht. Darf man dem «Textbuch» des Kaufmanns vo
Venedig oder des Sommernachtstraums wirklich mit Otto Lu
wig (5, 132) die Farbe absprechen? beweist nicht die ungeheu
Wirkung, die das Lesen Shakespeares auf Lessing, auf Herder, a
Goethe (über Goethes Hamlet-Erklärung 5, 203 f.), auf Unzählige geü
hat, daß Shakespeare eben die Kraft besaß, auch schon den Les
gewissermaßen zum geistigen Aufführen seiner Dramen zu zwinge

18. Weil nun der Schauspieler das Stück trägt, und weil d
Handlung im Drama nur symbolisch ist — denn «die dramatisc
Darstellung ist selbst eine Figur, eine Art des uneigentliche

Ausdruckes» (5, 469) — deshalb kommt alles auf das an, was sie wirklich thun: auf ihr Sprechen. Daher die befremdende aber für Ludwig durchaus berechtigte Erklärung: «Die Hauptsache im Drama ist doch nicht die Handlung, sondern das dramatische Gespräch, wie im menschlichen Leibe der Knochenbau ja auch nur ein Mittel ist» (5, 145, für das Gleichnis vgl. die eben citierte Stelle 5, 132, ferner 5, 106). «Die Handlung ist bloß Anlaß des Gespräches, und sie muß so erfunden sein, daß sie natürlichen Anlaß zu schauspielerisch belebten, poetisch gehaltreichen Gesprächen giebt und zugleich zum mannigfaltigen Wechsel derselben nach Kontrast u. s. w.. Die Handlung muß mit Charakteren und Motiven vollständig und klar in diesen Gesprächen entfaltet sein» (a. a. o.).

19. Deshalb also muß besonders der Dialog lebhaft, reich, unterhaltend sein. Das liegt schon in der «Hauptregel»: Handlung schlank, Detail «zur Belebung der Bühne, zum Ausleben der Charaktere, zur klarsten Versinnlichung der inneren Handlung» reich (5, 144); das geht aus der Lehre von den «Gesprächsmimen» und «Auslebescenen» (s. o.) des Weiteren hervor; das folgt nun endlich auch aus den Ansprüchen des Schauspielers.

Es ist wieder ein Lieblingspunkt Ludwigs. Unermüdlich malt er den Reichtum von Shakespeares Dialog aus (5, 66. 116. 127 f. 134. 135. 143. 150. 161). Er ist glücklich in der Beobachtung, wie der Dichter das Gespräch durch Parenthesen anschwellt (5, 134 f. 150 f. 161. 230). Er sucht die allmähliche Verbreiterung — die dem Auswachsen der simplifizierten Fabel entspricht — durch eingehende Analyse (5, 156 f.; Hauptstelle) klarzulegen. Er sucht die psychologische Wurzel dieses Verfahrens in dem Gang unserer wirklichen Gespräche auf (5, 437), wobei an Kleists Brief «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» (Werke bei Zolling 4, 282 f.) zu erinnern ist. Er unterscheidet den Stil der Monologe und Dialoge (5, 143) und sieht Shakespeares künstlerische Wirkung besonders im Dialog (5, 160). Er ist entzückt darüber, was für gute Gesellschafter alle Helden Shakespeares sind (5, 67. 115 f.). Seine eigene Freude an breiter lebendiger Rede traf hier einmal mit Shakespeares Technik zusammen; man glaubt seinen Jubel darüber zu hören.

Mit diesen Untersuchungen glaubte Ludwig sein Ziel erreicht zu haben. «Das Bedürfnis, genau zu wissen, was ich wollen soll, und dies in Harmonie zu setzen mit dem, was ich können muß» (6, 375) hatte ihn zu seinen dramaturgischen Studien geführt; dann freilich dachte er sie auch für andere nutzbar zu machen (6, 324,

vgl. 5, 36). Nun meinte er seine Fehler erkannt zu haben: «zu große und fortwährend wirkende Neigung zur Vertiefung des Verstandes» (6, 221), die er übrigens als typische Schwäche der Zeit ansieht (6, 18); die Neigung, «den kleinsten Einzelheiten den Schein der Wirklichkeit zu geben» (6, 361); das naturalistische Abschreiben aus der Wirklichkeit (6, 390) und das zu weit getriebene Individualisieren (5, 469). Gegen den ersten Fehler schrieb er sich nun vor: die Phantasie nicht lähmen! (5, 463); gegen den zweiten: wie Tizian Wahrheit nur vom Ganzen fordern! gegen den dritten: reicheren, allgemeineren Gehalt! (6, 390); gegen den vierten: auf das Typische ausgehen! Das sind die Hauptpunkte, in denen ihm Shakespeare werden sollte, was Goethe den jungen Dichtern werden wollte: ein Befreier. —

Viel weniger kam es ihm auf gewisse viel umstrittene Fragen mehr theoretischer Art an, über die gerade andere Ästhetiker und Litterarhistoriker am meisten gegrübelt haben.

21. Die Objektivität des Dichters war ihm längst eine theoretische Forderung, schon aus dem oft betonten Gegensatz gegen die jungdeutsche Dichtung heraus (vgl. 5, 168): darin liegt der Unterschied der Sach- und Ichdichter (5, 320). Das ist seine trefflich formulierte «Einheit der dichterischen Intention» (5, 262). Schon der Idealismus Schillers (5, 301 f. 368. 525) und Goethes (5, 347) ist ein außenstehender «künstlicher Gesichtspunkt». Der Dichter soll voll Selbstbeherrschung über den Figuren stehen (5, 75. 77), Kritik seiner Gestalten nur durch den Dialog geben («die innere Kritik in Shakespeares Dramen» 5, 106). Er soll auch das äußerlich Theatralische, Überraschende meiden: es liegt ja nicht in der Handlung, sondern geht aus der Rücksicht auf die Zuhörer hervor (5, 334) und führt zu «Effektmausefallen» (5, 377). Shakespeare vermindert die Spannung (5, 111. 139), bereitet auf die Katastrophe fortwährend vor (5, 99), nimmt an den Affekten seiner Figuren nicht Teil (5, 121. 141).

22. Deshalb konnte er auch dem Dichter eine «Idee» im philosophischen Sinne nicht leihen. Die Idee ist, wie Ludwig an einer schon angezogenen Stelle (5, 437) sagt, nichts anders als «die Einheit des Mannigfaltigen, der Standpunkt, aus dem das Mannigfaltige sich als Einheit anschauen läßt ... Sie ist das plastische Gesetz des Werkes.» Von solchen Ideen also, wie sie etwa Gervinus («Schein und Sein»), oder gar Hegel und Ulrici in die Dramen legen, erkennt er nichts an.

23. Aber die Idee im dramaturgischen Sinn hält er fest und versteht deshalb nicht, wie man von der Regellosigkeit Shake-

speares sprechen kann (s. o. zur Komposition). Gern gebraucht er für die Kunst, mit der Shakespeare Kontraste durchführt (5, 94), musikalische Bilder (vgl. 5, 83. 111. 114); und «der Generalnenner alles Dramatisch-Theatralischen ist Kontrast in der Einheit» (5, 121).

24. Das Problem des Tragischen bei Shakespeare hat Ludwig allerdings wiederholt erörtert, doch mehr polemisch gegen Schiller (5, 215 u. ö.) als zur eigenen Aufhellung. Das Tragische liegt in der Person, in einem Mißton ihrer Anlage (5, 171. 175), aus dem beim Handeln das tragische Leiden folgt (5, 67). «Das Tragische ist der immer notwendige Nexus von Schuld aus Leidenschaft und von Leiden aus Schuld» (5, 163; eine Hauptstelle). Die Welt erhält bei Shakespeare nicht, wie bei Schiller, unrecht: die Tragödie «ist Kampf einer Leidenschaft mit einem Bestehenden, dessen Recht als solches von den Leidenschaftsträgern anerkannt wird» (5, 169).

Hier liegt auch vorzugsweise das Gewicht der Stellen, in denen Ludwig Schiller tadelnd mit Shakespeare vergleicht (5, 253 f. 525): Schiller lege die Dialektik in die Situation, Shakespeare in den Helden (5, 296). Der antiken Tragödie (5, 302, vgl. auch 5, 83) steht die Shakespeares nach Ludwig jedenfalls näher als der Schillers, des Vaters der Romantik (5, 288). Shakespeare giebt eben den wirklichen Weltverlauf, wenn auch stilisiert (5, 168); das thaten die Alten auch, während der neuere Dichter die Wirklichkeit idealistisch entstellt (Hauptstelle 5, 54 f.).

25. Daraus ergiebt sich denn auch die Stellung der Poesie zur Moral bei Shakespeare. Hier steht (5, 441) Shakespeare allein gegen die altgriechische (5, 186) und die Goethe-Schiller'sche Tragödie, indem er die allgemeine Ordnung und Fügung respektiert und als gegeben nimmt. Deshalb muß die Überschreitung des Maßes, die ja der Held aus seiner Individualität heraus, aber mit Bewußtsein (5, 215; nicht wie bei Schiller durch das Loos des Schönen auf der Erde gezwungen) verschuldet, zu einer Sühne führen, einem «tragischen Kontrapunkt» (5, 83). Verschuldung und Katastrophe stehen in nur idealem Zusammenhang (5, 106), sind aber doch bei jeder Person des Stückes in Ebenmaß (5, 104). «Das ists eben, was in der Shakespearischen Tragödie das Schöne zugleich wahr und sittlich macht, daß sie die Schuld nicht bemäntelt, aber sie aus großer Leidenschaft hervorgehen läßt» (5, 187). Die «falsche Sentimentalität in der Auffassung des Tragischen» (5, 441) empörte ja vor allem Ludwig an den «Idealisten»: sie verderbe die Lebensfreude (vgl. 6, 175). «Das war Shakespeares Humanität, die Schuld zu verurteilen, den Menschen

zu bedauern; seine Frömmigkeit war der Glaube an eine gerechte Weltordnung» (Hauptstelle: 5, 525). —

In diesen Punkten liegt Ludwigs Darstellung der Technik Shakespeares im wesentlichen beschlossen. Die vollständigste Lobrede (5, 227 f.) führt ihn geradezu zu der Erklärung, «daß die Shakespearische Form für die vollkommenste Tragödie unentbehrlich, daß sie keine Licenz, daß sie ein Gesetz ist» (5, 228). Wir werden nicht so weit gehen; wir werden mit Scherer in seiner schönen Würdigung der Shakespearestudien (Vorträge und Aufsätze S. 389 f.) Shakespeare «nicht als den ersten und letzten Glaubensartikel des Dramatikers so rückhaltslos hinstellen, wie es Ludwig thun zu müssen meinte» (S. 392). Von den Klassikern gilt kaum minder als von der Bibel das Epigramm, das der englische Schulmeister Owen auf diese münzte:

Hic est liber, in quo quaerit sua dogmata quisque,
Invenit et pariter dogmata quisque sua.

Dem armen Otto Ludwig schwebte ein bestimmtes Ideal zu deutlich vor Augen, als daß er es nicht bei Shakespeare hätte finden sollen. Daß ihm öfters die vorgefaßte Meinung den reinen Blick trübte, haben wir mehrmals zu zeigen gesucht. Es kommt noch eine weitere Fehlerquelle hinzu: Ludwig hält sich fast ausschließlich an diejenigen Dramen, die den traditionellen Shakespeare verkörpern, und vernachlässigt es, das so gewonnene Bild durch Befragung der andern zu ergänzen.

26. Ludwig hält sich fast nur an ein halb Dutzend Dramen Shakespeares. Ihre Auswahl ist charakteristisch: sie ruht auf dem Kanon seiner eigentlich «klassischen Dramen», wie er sich seit Lessing, Herder, Goethe festgesetzt hatte, modifiziert ihn aber doch in eigenartiger Weise. Es mag sein, daß meine Zahlen nicht ganz vollständig sind; im wesentlichen geben sie doch eine Statistik der ästhetischen Bedeutsamkeit der Stücke für Ludwig. (Eine Einteilung derselben nach Typen 5, 103).

a) An der Spitze steht natürlich dasjenige Drama, das so recht eigentlich die Deutschen für Shakespeare erobert hat: der Hamlet mit 29 Stellen (5, 64. 69. 72. 74. 83. 94. 96 f. 100. 101. 116. 119. 121. 126. 131. 132. 133. 136. 140. 142. 143. 145. 165. 173. 176. 180. Verglichen mit «Tasso» 180, mit «Wallenstein» 5, 305; 6, 303; mit dem «Erbförster» 6, 381).

b) Es folgt das zweite Lieblingsstück der deutschen Ästhetiker nicht so der Dichter —: König Lear mit 16 Stellen, also doch beträchtlichem Abstand (5, 71. 72. 79. 99. 100, Hauptstelle; 105. 7. 108. 113. 130. 133. 147. 170. 176. 179. 180).

c) Daneben Othello mit 15 Stellen (5, 66. 71. 76. 94, Hauptlle; 95. 102. 105. 119. 131. 144. 150. 152. 161. 170. 180).

d) Und das Parallelstück der wilden Leidenschaft: Macbeth, t 13 Stellen (5, 71. 93. 105. 108. 119. 133. 147. 163. 174. 180. 1. Verglichen mit «Emilia Galotti» 5, 88 und «Tasso» 5, 526).

e) Ein wenig steht schon Lessings zweiter Liebling zurück: ›meo und Julia, mit 11 Stellen (5, 71. 100. 105. 109. 111. 113. 3. 142. 170. 180. 187).

f) Dann folgt ein Drama, das Ludwig stärker heranzieht als die ditionelle Shakespearekritik zu thun pflegt: Julius Caesar, mit Stellen (5, 91. 94. 95. 106. 109. 144. 173. 175. 176. Verglichen t «Clavigo» 6, 305).

g) Verhältnismäßig wenig Stellen bietet ein Stück, das auf Ludg doch besonders stark eingewirkt hat: Der Kaufmann von ›nedig mit 8 Stellen (5, 71. 95. 103. 118. 125. 133. 143. 150).

h) Mit beträchtlichem Abstand folgt Coriolan: 5 Stellen (5, 81. , Hauptstelle; 142. 176. 180).

i) Spät kommt ein Paradeobjekt der deutschen Ästhetik: .chard III. mit 4 Stellen (5, 78. 105. 170. 180).

k) l) Mit je 3 Stellen: Heinrich IV. (5, 105. 112. 125) und chard II. (5, 114. 180. 183).

m) n) o) Endlich mit je 1 Stelle: Was Ihr wollt (5, 144), Wie Euch gefällt (5, 188) und Viel Lärm um nichts (5, 125).

Ich wiederhole: ich kann sehr wohl ein paar Stellen übersehen er ausgelassen haben. Im ganzen sind diese 14 Stücke doch die ɜentliche Grundlage von Ludwigs ganzer Shakespearekritik. Und r Anteil ist noch recht verschieden. Wir finden folgende Rangordnung:

α) Hamlet: 29 Stellen.

β) Lear, Othello, Macbeth: 16—13 Stellen.

γ) Romeo, Julius Caesar, Kaufmann von Venedig: 11 is 8 Stellen.

δ) Coriolan: mit 5 Stellen, die aber durch ihre Bedeutung ervorragen.

Diese 8 Dramen sind es eigentlich, die Ludwig meint, wenn er ›n «Shakespeare» oder «Shakespeares Dramen» schlechtweg spricht. rgänzend kommen noch 6 weitere hinzu:

ε) Richard III., Heinrich IV., Richard II. mit 4—3 Stellen.

ζ) Drei Lustspiele mit je 1 Stelle.

Die Auswahl ist höchst charakteristisch.

Daß Hamlet weit voransteht, versteht sich von selbst. Die zentrale Bedeutung dieses Trauerspiels ist nie verkannt worden. Wenn für Goethe der «Faust» seinem Inhalt nach eine ähnliche Bedeutsamkeit hat, so doch entfernt nicht der Form nach: «Tasso» und «Götz», «Pandora» und «Der Großkophta» sind dramatische Typen, für deren Bau aus dem «Faust» wenig zu lernen ist. Ähnlich steht es mit «Nathan» und «Minna von Barnhelm», mit «Wallenstein» und den «Räubern». Bei Shakespeare klafft nirgends eine so jähe Kluft zwischen den Perioden oder Typen: auch rein dramaturgisch hat der Hamlet die erste Stellung unbedingt zu beanspruchen.

In dem «Kanon» der klassischen Stücke Shakespeares gehören weiter nach allgemeiner Anerkennung die vier, die bei Ludwig folgen: Lear, Othello, Macbeth, Romeo und Julia, auch der Kaufmann von Venedig; ferner aber auch Richard III., der bei Ludwig stark zurücktritt. Seiner moralistischen Natur widerstrebte diese wilde Tragödie im Geheimen doch wohl, und die direkte Selbstkritik des großen Monologs stimmte schlecht zu seiner Betonung des Indirekten.

Mit persönlicher Auswahl läßt er dagegen die beiden vornehmen Römerstücke Julius Caesar — immer noch eins der berühmtesten Stücke — und Coriolan hervortreten. Die Wahl des letzteren, eines der wenigst zitierten großen Dramen Shakespeares, zeigt seinen sichern Blick wie seine Freude an den ganz modernen Seelenkonflikten (5, 90) des römischen Aristokraten.

Auffallend schlecht kommt noch Heinrich IV. fort, in dem die Stilmischung vielleicht doch für Ludwigs Geschmack zu stark war. Und sehr bezeichnend ist überhaupt, was er zurückschiebt.

Die Königsdramen fallen (außer Richard III. und zwei andern, knapp besprochenen) ganz aus. Noch stiefmütterlicher sind die Lustspiele behandelt. Wintermärchen und Sturm sind doch wahrlich bezeichnend auch für Shakespeares Technik! Eine Komödie wie Der Widerspenstigen Zähmung durfte doch schon ihrer typischen Bedeutung wegen nicht ganz übergangen werden!

Es fehlt ferner eine so wichtige Tragödie wie Antonius und Cleopatra, deren Ton wohl wieder Ludwigs ethische Ansprüche verletzte. Weniger befremdet es, daß Ludwig den reifen Shakespeare ausschließlich befragt und Anfängerstücke wie Titus Andronicus

und die Komödie der Irrungen sowie des gealterten Dichters trauriges Abschiedsstück Timon von Athen ignoriert.

Im ganzen war es sicherlich nicht vorgefaßte Meinung, was aus Ludwigs leidenschaftlicher Lektüre des ganzen Shakespeare eine so enge Auswahl der als maßgebend anerkannten Stücke hervorgehen ließ. Ludwig ging natürlich von den berühmtesten Dramen aus, sah in ihnen den «wahren Shakespeare» und vernächlässigte, was nicht ganz zu dem Bild des Hamletdichters zu stimmen schien.

27. Aber auch aus den besprochenen Dramen werden mit fanatischer Einseitigkeit immer nur dieselben Gesichtspunkte herausgeholt — diejenigen, die entweder Ludwig gegen Schiller, gegen die Tendenzdichter, gegen das französische oder französierende Maschinendrama recht geben, oder aber (was doch die Hauptsache bleibt) ihm Hilfe beim Prozeß des Schaffens versprechen. Und so findet er eben doch in Shakespeare fast nur, was er finden will. Und gerade darin liegt, wie schon gesagt, die Bedeutsamkeit seiner Shakespeare-Studien. Sicherlich wäre es ein großes Verdienst, wenn er ein zuverlässiges, objektives und vollständiges Bild von der Technik des Königs der Dramatiker entworfen hätte. Aber dazu war schließlich kein bedeutender Dichter nötig. Dieser aber las aus seinem Idol eine Schilderung des künftigen Dramas heraus. Was Ludwig schildert, ist weniger die Technik Shakespeares, als die Ibsens und seiner Schule. Hier ist das breit realistische, bewußt um die Hauptlinie sich herumschlängelnde Gespräch, hier die psychologisch wahre Epitomierung der Handlung, hier die indirekte Charakteristik in strengster Durchführung, hier die sorgfältige Nuançierung des Grundtons, der Scenenstimmungen, der Einzelreden — all das in viel höherem Grade als bei Shakespeare, der etwa in den Monologen Richards III. und Hamlets das «Prinzip des Indirekten» energisch verletzt. Beschreibt Ludwig Shakespeare oder Ibsen, wenn er sagt: «Der Stoff ist unter den andern der glücklichste für die Bearbeitung, der am meisten Stetigkeit hat, der immer dieselbe Anzahl von Personen im engsten Raume zusammenhält und mit ruhiger Bewegung seinem Abschlusse entgegengeht» (5, 94)? Haben Hamlet und Othello wirklich eine kleine Anzahl von Personen im engsten Raum zusammengehalten? Aber «die Gespenster», «Nora», «Rosmersholm» haben dies. «Ein gutes Stück ist eigentlich nichts als eine Katastrophe und ihre sorgfältige Motivierung durch Charaktere und Situationen, durch welche der Verstand zufriedengestellt, die Phantasie angeregt, das Gefühl befriedigt wird» (5, 413). «Ein gutes Stück nichts als eine Katastrophe»

— das verteidigt «Nora» gegen hundert Kritiker, aber auf Shakespeare paßt es nicht. Noch genauer freilich paßt auf solche Dramen Ludwigs Wort von den «Expositionsstücken», «die die konzentrierteste äußere Form zulassen, wo vor den Beginn der eigentlichen sichtbaren Handlung, die aber dann meist bloß in Gesprächen oder Besprechungen der Lage besteht, schon ein großer Teil der Abwicklung fällt» (5, 333). Wie Ludwigs eigene Anlage auf solche Stücke hinwies, hab ich schon früher («Deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts» 2. Aufl. S. 324 f.) dargelegt. Seine Praxis und Theorie wiesen in die gleiche Richtung: in die, die das neue Drama eingeschlagen hat. Und in dieser prophetischen Vorwegnahme einer künftigen Kunst, die an das Größte in älterer Kunst doch überall anklingt und anknüpft, liegt der größte Reiz und das größte Verdienst der noch lang nicht gebührend ausgeschöpften und benutzten Shakespeare-Studien von Otto Ludwig. In seinen Entdeckungen zu Shakespeare ist er vielfach von Tieck abhängig, wie H. Bischoff (L. Tieck als Dramaturg S. 2) mit Recht betont. Dieser hat die musikalische Abtönung der Einzelstimmen hervorgehoben (Tieck, kritische Schriften 3, 191) und hat schon die Schiller'schen Sentenzen als eingelegte Perlen getadelt (ebd. 48, 56, 58, zum «Wallenstein»); er ist auch in der positiven Erfassung der Shakespearischen Totalität, in der Betonung des Schauspielerischen, Ludwig vorangegangen. (Vgl. über Tieck als Shakespeare-Kritiker H. Hettner kleine Schriften S. 516). Aber ihm blieb versagt, als Geschichtsschreiber, als rückwärts schauender Prophet zugleich der Prophet des künftigen Dramas zu sein, wie Otto Ludwig in seinen Shakespeare-Studien es wurde.

Shakespeares Werke in der Musik.

Versuch einer Zusammenstellung.

Von

Max Friedlaender.

Auf den Wunsch des Herrn Herausgebers dieses Jahrbuchs habe ich es unternommen, in den folgenden Blättern die wichtigeren Kompositionen zu verzeichnen, die zu Shakespeares Werken geschrieben worden sind. Die Aufgabe war nicht ganz einfach, aber überaus lockend; giebt es doch unter den großen Dichtern der Weltlitteratur keinen, der in seinen dramatischen Werken so viel Musik verlangt und keinen, der die Tonkunst so verherrlicht hat, wie Shakespeare. — Unter den Komponisten seiner Werke finden sich neben einer überreichen Anzahl englischer, deutscher, französischer und italienischer Meister auch russische, polnische, czechische, ungarische, dänische, schwedische, holländische und spanische Musiker. Schon diese Thatsache bezeugt den Einfluß, den der Dichter auf die Tonkünstler aller Kulturvölker geübt hat — ein Einfluß, der nur noch bei Goethe beinahe erreicht und — soweit die Bedeutung der Komponisten in Frage kommt — übertroffen worden ist. Bei der Abwägung des Wirkens dieser beiden Dichter wird ein wichtiger Unterschied berücksichtigt werden müssen; musikalisch-dramatische Werke, um die es sich bei Shakespeare vor allem handelt, wenden sich von vornherein an breitere Massen, als irgendwelche lyrische Kompositionen. Shakespeares Dramen und Lustspiele haben aber mehr Opern zur Unterlage gedient als die Werke aller anderen grossen Dichter zusammen genommen. Wenn trotzdem die Musik für die Verbreitung von Shakespeares Werken bis jetzt nicht ganz so viel gewirkt hat, wie für die Goethes, so liegt der Grund darin, daß ein längeres Leben verhältnismäßig nur wenigen

musikalischen Bühnenwerken mit Shakesperareschem Text beschieden gewesen ist. Und auch von diesen wenigen wird kein einziges der Dichtung ebenbürtig zu nennen sein. Dies trifft nicht nur auf die allgemein bekannten Opern zu: Othello von Rossini und Verdi, Romeo und Julia von Bellini und Gounod, Beatrice und Benedict von Berlioz, Hamlet von Thomas, Die lustigen Weiber von Nicolai, Der Widerspenstigen Zähmung von Götz, sondern auch auf das schönste aller dieser Bühnenwerke: Verdis Falstaff.

Hervorragender als der größte Teil der Opern, ist die Musik, die in mehr konzertierender Form zu Shakespeares Dichtungen geschrieben worden ist: Ouverturen, Zwischenaktsmusik, Chöre, Lieder, Symphonische Dichtungen. Hier wären zunächst die erlauchten Meister Henry Purcell (der größte unter den englischen Komponisten[1]) und besonders Beethoven zu nennen, obgleich sie bei ihrer Musik zu Timon, Romeo und Julie, dem Sturm und Coriolan den Shakespeareschen Text erst aus zweiter Hand hatten. Neben ihnen sind Mendelssohn und Berlioz mit ihren Kompositionen zum Sommernachtstraum und Romeo und Julia hervorzuheben, ferner Thomas Morleys '*It was a lover*', Joseph Haydns «Stets barg die Liebe sie» und Schuberts Lieder «Horch, horch, die Lerch im Ätherblau» und «An Sylvia».

Händel, der fast fünf Jahrzehnte in England gewirkt hat, fehlt leider in der Reihe der Komponisten; auch Gluck, Mozart, Cherubini haben ihre Namen nicht mit dem Shakespeares verschwistert. — Von den neueren Musikern ist es besonders Berlioz gewesen, der seinen Enthusiasmus für den Dichter auch in seinen Kompositionen bethätigt hat, und zwar in allen Perioden seines Lebens.

Spohr, Schumann und Loewe, Richard Wagner und Liszt stehen mit ihrer Musik zu Shakespeare nicht ganz auf der Höhe ihres sonstigen Schaffens, ebensowenig Rousseau und Grétry; teils verloren gegangen, teils nur im Manuskript vorhanden sind die Kompositionen Domenico Scarlattis zu Hamlet, Joseph Haydns zu Hamlet und König Lear, Dittersdorfs zu den Lustigen Weibern, Carl Maria von Webers zu Romeo und Julia und dem Kaufmann von Venedig. — Eine Fülle schöner Musik ist enthalten in den Werken der älteren Meister Dalayrac,

[1]) Shakespeare hat in einer Zeit gelebt, in der die englische Musik in ihrer Blüthe stand. Aber nur einer unter den grossen Madrigalisten jener Epoche scheint sich mit Shakespeares Werken beschäftigt zu haben, nämlich Thomas Morley, und von ihm ist nur ein Lied zu Shakespeares Text erhalten.

Monsigny, Georg Benda, Zingarelli, der neueren Niels W. Gade, Robert Volkmann, Johannes Brahms, Friedrich Silcher, P. Cornelius, Albert Dietrich, Max Bruch, Peter Tschaikowsky, Hans von Bülow, Joseph Joachim, Anton Dvorzak etc.

An Vorarbeiten für die nachfolgende Zusammenstellung lag nur wenig vor. Das Werkchen von H. Lavoix Fils: «Les traducteurs de Shakespeare en musique» (Paris, 1869) ist zwar gut gemeint, für ernste Zwecke aber völlig unbrauchbar; zuverlässiger sind die Notizen in *The Biographer's Manual* von Lowndes, Band IV, part 2, S. 2343—4, die sich leider nur auf englische Musik beziehen und auch von dieser nur einen sehr kleinen Teil berühren. Auch der sonst so vorzügliche Chappell *(Popular Music of the Olden Time)* lässt uns bei Shakespeare-Fragen nur gar zu oft im Stich. Manche dieser Fragen sind in Albert Schaefers: «Historischem und systematischem Verzeichnis sämtlicher (?) Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes Shakespeares, Kleists und Körners» (Leipzig, 1886) beantwortet worden, — einer sehr fleißigen, aber nicht erschöpfenden Arbeit. Gutes Material fand sich ferner in Hugo Riemanns Opern-Lexikon und in Clément und Larousses Dictionnaire des opéras, sowie (für die älteren englischen Komponisten) in Groves *Dictionary of Music and Musicians.*

Das meiste habe ich selbst mir zusammensuchen müssen, und obgleich ich dabei öfters vom Glücke begünstigt war, bin ich mir doch wohl bewußt, wie verbesserungsbedürftig die Arbeit ist. Die Schwierigkeit der Aufgabe war deshalb so groß, weil das Opern-Material nirgends vollständig gesammelt ist, und sowohl deutsche, wie italienische und französische Bibliotheken sehr arm sind an Partituren der älteren, hier in Frage kommenden (meist ungedruckten) musikalisch-dramatischen Werke.

Auf absolute Vollständigkeit kann die nachfolgende Zusammenstellung schon deshalb keinen Anspruch machen, weil bei der Fülle musikalischer Talente in Deutschland und Österreich zweifellos eine große Anzahl nicht veröffentlichter Kompositionen zu Shakespeare vorliegt. Wie viele Kapellmeister grösserer und kleinerer deutscher Bühnen mögen für Aufführungen Shakespearescher Werke Ouverturen, Zwischenaktsmusiken, Chöre, Lieder etc. komponiert haben, die in Theater-Archiven vergraben sind und nur bei gelegentlichen Neu-Einstudierungen wieder hervorgeholt werden! Und wir dürfen annehmen, daß ein Teil dieser Musik nicht weniger wertvoll ist als manche Komposition, die nur infolge der günstigen äußeren Lage des

Autors gedruckt worden ist. — Aber auch von veröffentlichten Werken wird mir manches entgangen sein, und ich werde mich freuen, wenn aus dem Leserkreise (namentlich dem englischen) Ergänzungen an mich gelangen sollten; sie werden aufs Dankbarste entgegengenommen werden. Ich hoffe, in einem der nächsten Jahrbücher Nachträge publizieren und dann zugleich einige libretti der ersten Hamlet-Opern abdrucken zu können, die zeigen werden, in welcher Form schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts das Drama in Italien verbreitet worden ist.

I. Romeo und Julia.

a) deutsche Opern:

1. Georg Benda: Romeo und Julia, Singspiel in 3 Akten, Text von Friedr. Wilh. Gotter. Aufgeführt*): Gotha 1778, Berlin 1779 (56 mal mit großem Erfolge), Paris 1781. Im Klavierauszuge 1778 in Leipzig erschienen.

2. Leopold Damrosch: Romeo und Julia, Oper in 4 Akten, Breslau 1862. Ungedruckt.

b) französische Opern:

3. Nicolas Dalayrac: Roméo et Juliette ou Tout pour l'amour, 4 Akte, Text von Monvel. Aufgeführt*) 1793 in Paris. Im Klavierauszuge 1793 ebendort erschienen.

4. Daniel Steibelt: Roméo et Juliette, 3 Akte, Text von Ségur jeune. Aufgeführt 1793 in Paris (Théâtre Feydeau) unter grösstem Beifall, später 1820 in St. Petersburg. Partitur und Klavierauszug erschienen in Paris, die Ouverture allein 1825 in Leipzig.

5. Sigismund Freiherr von Rumling: Roméo et Juliette. Aufgeführt um 1790 in Schloß Karlsberg bei München, später in Paris. Ungedruckt.

6. Charles Gounod: Roméo et Juliette, Oper in 5 Akten, Text von Michel Carré und Jules Barbier. Aufgeführt am 27. April 1867 in Paris (Théâtre Lyrique), schon am 30. September 1868 in der «Komischen Oper» in Paris zum hundertsten male gegeben, seit 1888 in die «Große Oper» übernommen, in der bis 1894 nochmals 120 Vorstellungen des Werks stattfanden. Seit 1894 sind vielleicht ebensoviele gefolgt. Auch außerhalb Frankreichs hat sich die Oper, die neben dem «Faust» Gounods bestes Werk sein dürfte, sehr schnell verbreitet. In Partitur und Klavierauszug 1868 erschienen.

---

*) bedeutet stets: zuerst aufgeführt.

7. Marquis Richard d'Ivry: Les amants de Vérone, 5 Akte, xt vom Komponisten. Aufgeführt am 12. Oktober 1878 in Paris éâtre Ventadour.)

Auch Halévys Oper: «Guido et Ginevra ou la Peste de Floce», aufgeführt in Paris 1838, ist hier zu nennen, weil der Text mehreren Scenen unmittelbar an Romeo und Julia anknüpft.

c) italienische Opern:

8. San Severino: Romeo e Giuletta. Aufgeführt 1773 in Berlin.

9. Jos. Gotthold Schwanberg: Romeo e Giuletta. Aufführt 1782 in Braunschweig. Die Oper ist nur für drei Personen vei Soprane und einen Tenor) geschrieben.

10. Luigi Marescalchi: Giuletta e Romeo. Aufgeführt Rom 1789.

11. Nicola Antonio Zingarelli: Romeo e Giuletta, 3 Akte, xt von Giuseppe Foppa.[1]) Aufgeführt am 30. Januar 1796 in iland, später am 16. Dezember 1812 in Paris, in demselben Jahre ch in Berlin in Herclots Bearbeitung. Im deutschen Klavierszug gedruckt in Berlin. Peter von Winter hat 1819 das Werk llständig neu bearbeitet (nur die Arien des Romeo und ein Duett rden beibehalten) und in München aufgeführt. Vergl. Allg. Musikal. itung, Leipzig, 21. Band 1819, S. 635.

12. Pietro Carlo Guglielmi: Romeo e Giulietta. Aufgeführt 1816 in Italien.

13. Nicola Vaccaj: Romeo e Giulietta, 3 Akte, Text von mani. Aufgeführt am 31. Oktober 1825 in Mailand, später am . September 1827 in Paris (Théâtre Italien.)

14. Manuel Garcia (der Vater der Viardot, der Malibran und s noch lebenden berühmten Gesanglehrers Manuel G.). Romeo. ifgeführt um 1826 in New York.

15. Vincenzo Bellini: I Capuletti ed i Montecchi, 3 Akte, xt von Romani. Aufgeführt am 12. März 1830 in Venedig, später 10. Januar 1833 in Paris. Die Oper wurde später durch Zusatz der abesscene aus Va[illegible] Werk (siehe oben) noch um einen vierten t [illegible] Partitur 1831 in Mailand, in deutschem [illegible] gedruckt.

[illegible] Mönchs, Tybalts und des Vaters [illegible] Julia durch einen Freund beider [illegible] Sh.'s Werk dadurch, daß [illegible]

16. Filippo Marchetti: Romeo e Giuletta, 4 Akte, Text von M. Marcello. Aufgeführt am 25. Oktober 1865 in Triest.

17. Antonio Mercadal: Romeo e Giuletta. Aufgeführt im März 1873 in Mahon auf der Insel Minorca.

d) Parodien und Burlesken:

18. Anton M. Storch: Romeo und Julia, burleske Operette, Text von J. Forst. Aufgeführt im November 1862 in Wien.

19. E. Déjazet: Rhum et eau en juillet (Parodie auf Roméo et Juliette von Gounod.) Text von de Jallais. Aufgeführt im Juli 1867 in Paris. (Die feindlichen Familien heissen hier lès Crapulets et les Monstraigues.)

e) Musik zu Romeo und Julia:

20. Thomas Theodor Arne: Grabscene (Dirge) aus Romeo und Julia. London 1750. Gedruckt in London.

21. John Frederick Lampe (1703—51) ebenso. Gedruckt in London.

22. William Boyce (1710—79) ebenso.

23. Carl Maria von Weber: Chor zu Romeo und Julia. Am 19. Dezember 1813 für eine Aufführung des Dramas im Prager Theater komponiert, dessen Kapellmeister Weber war. Das Manuskript hat sich in Prag leider nicht auffinden lassen, das Werk gilt als verloren.

24. Hector Berlioz: Roméo et Juliette. Grande Symphonie dramatique avex chœurs, solos de chant et prologue en récitatif choral. — Paganini gewidmet. Op. 17. Text von Emil Deschamps. Aufgeführt in Paris 1839, seitdem in allen Musikstädten. — Eines der bekanntesten und hervorragendsten Werke von Berlioz. Besonders berühmt ist das Scherzo «Königin Mab».

25. Georg Abraham Schneider: Musik zu Romeo und Julia. (Ouverture, Zwischenakte und die zur Handlung gehörende Musik) 1821 für die Aufführungen des Dramas im Berliner Schauspielhaus geschrieben und dort bis in die 50er Jahre benutzt. Ungedruckt.

26. Louis Schlottmann: Ouverture zu Romeo und Julia. Op. 18. Komponiert 1863. Aufgeführt 1864 in Berlin. Partitur gedruckt Berlin 1867.

27. Wilhelm Freudenberg: Musik zu Romeo und Julia. (Ouverture, vier Zwischenakte und die zur Handlung gehörende Musik.) Op. 3. Aufgeführt 1861 in Würzburg, 1864 in Mainz. Partitur gedruckt Leipzig 1864.

28. Henry Hugh Pierson: Ouverture zu Romeo und Julia. Op. 86. Komponiert um 1865. Partitur gedruckt Leipzig 1874.

29. Johann Severin Svendsen: Ouverture zu Romeo und Julia. Op. 18. Partitur gedruckt 1880.

30. Peter Tschaikowsky: Phantasie-Ouverture zu Romeo und Julia. Partitur gedruckt 1871, neue Ausgabe: Berlin 1881. Sehr verbreitetes, oft gespieltes Werk.

31. Joachim Raff: Vorspiel zu Romeo und Julia. Nach dem Manuskript, das sich in Raffs Nachlaß gefunden hat, 1883 in Wiesbaden aufgeführt.

Von den Opern haben die Vaccajs und Zingarellis in ihrer Zeit große Berühmtheit genossen; verdrängt wurden sie durch Bellinis und Gounods Werke, die noch jetzt öfters zur Aufführung gelangen. Wie sich bei den Opern Deutsche, Franzosen, Italiener und Spanier (Garcia) beteiligten, so schrieben konzertierende Musik zu Romeo und Julia Engländer (Arne, Pierson), Franzosen (Berlioz), Russen (Tschaikowsky), Dänen (Svendsen) und fünf Deutsche.[1])

II. Julius Cäsar.

Als Oper ist Shakespeares Drama meines Wissens nur ein einziges mal komponiert worden. Zwar sind eine große Zahl musikalisch-dramatischer Werke unter dem Titel *Cesare* erschienen — von der berühmten Oper Cavallis an: *La prosperità infelice di Giulio Cesare* (1646) bis zu der *Morte di Cesare* von Zingarelli und zu Salieris *Cesare*. Auch Händel und Reinhard Keiser haben Cesare-Opern geschrieben. Mit Shakespeares Werk hängt aber, so viel ich weiß, kein einziges dieser Libretti zusammen. In den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts hat der Gothaer Hofmusikus M. Carl (pseudonym: Carlo) einen «Julius Cäsar, Oper nach Shakespeare» komponiert. Das Werk ist nicht zur Aufführung gelangt, indessen sind die Ouverture und einzelne Nummern der Oper in einem Arrangement für Militärmusik im Drucke erschienen.

Musik zu dem Drama schrieben:

Karl Wilhelm Hennig: Musik zu Julius Cäsar, zuerst

---

[1]) Auch Louis Ehlert, der spätere feinsinnige Kritiker, hatte im Jahre 1843 als Schüler des Leipziger Konservatoriums eine Orchester-Ouvertüre zu Romeo und Julia komponiert und sie Robert Schumann zur Beurteilung vorgelegt. «Sie haben es also gewagt,» sagte Schumann mit leisester Stimme, als er den Titel las, «ich habe es nie gewagt». (Vgl. Gustav Jansens Ausgabe von Schumanns Schriften, Leipzig 1891, II S. 491.)

aufgeführt 1830 im Königlichen Schauspielhause in Berlin. Im Zusammenhange mit dieser Komposition ist später auch von Wilh. Fried. Wieprecht eine Theatermusik für das Königliche Schauspielhaus arrangiert worden.

Robert Schumann: Ouverture, Op. 128, komponiert 1851, aufgeführt zuerst in Düsseldorf 1852, gedruckt 1855. (Von Sch. mit ermattender Kraft, kurz vor dem Ausbruch der letzten Krankheit geschrieben. Die Bedeutung des Meisters läßt das Werk nur an wenigen Stellen erkennen.)

Hans von Bülow: *Ouverture héroique* Op. 10ᵃ und: '*Marche des Impériaux* aus Sh.'s Julius Cäsar', Op. 10ᵇ. Jugendwerke des Komponisten, zuerst aufgeführt 1851, umgearbeitet 1866, im Drucke erschienen 1867. Im Jahre 1868 schrieb Bülow noch die Musik zu den vier Zwischenakten des Dramas.

Hermann Hirschbach: Ouverture, Op. 45. Komponiert um 1855. Klavierauszug gedruckt in Leipzig 1857.

Gustav Sattler: Ouverture, aufgeführt in Wien, zwischen 1862 und 1870.

Falchi: Ouvertüre, aufgeführt in Turin 1884.[1])

III. Hamlet.

In erstaunlich früher Zeit sind in Italien Hamlet-Opern komponiert worden. Sie zeigen, daß schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts das Drama im Süden bekannt war.

a) Italienische Opern:

1. Francesco Gasparini: Amleto. Aufgeführt in Rom 1705. Gasparini, ein Schüler Corellis, lebte als Musikpädagog in Venedig, später als Kapellmeister am Lateran in Rom.

2. Domenico Scarlatti: L'Amleto. Aufgeführt in Rom (teatro Capranica) 1715. — Domenico Sc., der berühmte Sohn des berühmten Alessandro Scarlatti, ein epochemachender Klavier-Komponist, war 1715 Kapellmeister der Peterskirche in Rom.

---

[1]) Auch der Brutus-Stoff ist öfters zu Opern verwandt worden, u. a. von Meistern wie Logroscino und Cimarosa. Auf Shakespeare aber fußt, soweit meine Kenntnis reicht, keines dieser Werke.

3. Giuseppe Carcano: Amleto. Aufgeführt in Venedig 1742. C. war ebendort Kapellmeister.

4. Luigi Caruso: L'Amleto. Aufgeführt in Florenz 1790. Der Komponist, ein gebürtiger Neapolitaner, lebte in Perugia. Es gab in seiner Zeit kaum ein größeres Theater in Italien, für das er keine Oper geschrieben hätte. Ins Ausland ist sein Ruf nicht gedrungen.

5. Gaetano Andreozzi: Amleto. Aufgeführt in Genua 1793. Der Komponist war ebenfalls Neapolitaner, ein Schüler Jomellis.

6. Saverio Mercadante: L'Amleto. Text von Romani. Aufgeführt in Mailand 1822. Mercadante, der berühmte neapolitanische Opernkomponist, hat mit dem Hamlet ein starkes Fiasko erlebt.

7. Antonio Buzzola: L'Amleto. Text von Peruzzini Aufgeführt in Venedig (teatro Fenice) 1848. Buzzola, ein Venezianer, hatte sechs Jahre vorher einen Winter als Kapellmeister in Berlin zugebracht.

8. L. Moroni: Amleto. Aufgeführt Rom 1860. M. war Römer von Geburt.

9. Franco Faccio: Amleto. Text von Arrigo Boito. Aufgeführt in Florenz (Genua 1865?), später in Mailand 1871. Der Komponist, ein Veroneser, war besonders als Dirigent (Kapellmeister der Scala in Mailand) berühmt; er war einer der ersten Vorkämpfer für die neuere Richtung der Musik in Italien. Sein «Hamlet» ist in Mailand ausgepfiffen worden. Arrigo Boito, der Komponist des «Mefistofele», hat ausser dem «Hamlet»-Text auch die Libretti des «Othello» und «Falstaff» für Verdi geschrieben.

b) Französische Opern:

10. Ambroise Thomas: Hamlet. 5 Akte. Text von Michel Carré und Jules Barbier. Aufgeführt in der «Großen Oper» in Paris am 9. März 1868. Partitur gedruckt 1868. Die Oper — neben der Mignon das beste Werk des Komponisten — hat internationale Berühmtheit erlangt. In Deutschland hat sie indessen niemals festen Fuß fassen können.

11. Aristide Hignard: Hamlet. Dramaturgie, 5 Akte. Text von Pierre de Garal. Aufgeführt in Nantes 1888. Partitur gedruckt 1889. Das Werk ist nicht weiter bekannt geworden.

12. Alexander Stadtfeld: Hamlet. Text von Jules Guilliaume. Komponiert 1853. Aufgeführt in Darmstadt 1857 und in Weimar 1882. Der in Wiesbaden geborene Komponist lebte in Brüssel. Sein ursprünglich zu französischem Text geschriebenes Werk scheint

aber niemals im Original, sondern nur in deutscher Übertragung aufgeführt worden zu sein.

c) Deutsche Oper:

13. Mareczek: Hamlet. Aufgeführt in Brünn 1841. Der Komponist hat in Brünn, Agram und später in Frankreich gelebt.

d) Musik zu Hamlet:

Alte Melodien der Lieder der Ophelia: '*How should I my true love know*' und '*And will he not come again*', sowie des Totengräberliedes '*Now ponder well*' stehen bei Chappel a. a. O. S. 236, 237 und 201.

14. Joseph Haydn: Musik zu Hamlet, komponiert für das Fürstliche Theater in Estoraz. Ungedruckt. Manuskript im Archiv des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt.

15. Abbé Georg Joseph Vogler (der Lehrer Carl Maria von Webers und Meyerbeers): Ouverture und Zwischenaktsmusik. Komponiert 1779 in Mannheim. Klavierauszug in Speier vor 1790 gedruckt.

16. Johann Rudolf Zumsteeg (der Freund Schillers): Lied der Ophelia: «Woran erkenn' ich meinen Freund?» Gedruckt Leipzig 1802.

17. Carl Loewe: Totengräberlied: «In meiner Jugend, als ich liebte», Op. 9, Heft I No. 2, komponiert 1827, gedruckt 1828.

18. Wilhelm Mangold: Ouverture und Zwischenakte. Aufgeführt anfangs der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts in Darmstadt. Ungedruckt. Partitur in der Großherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt.

19. Karl Boromäus von Miltitz: Musik zu Hamlet. Im Königlichen Schauspielhause in Berlin von 1846 an längere Zeit benutzt. Die Ouverture ist von Fabricius, ein im Jahre 1851 zugefügter Marsch von F. Schneider. Ungedruckt.

20. Hector Berlioz: *Ballade sur la mort d'Ophélie et Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet (avec chœur).* Op. 18, No. 3. Komponiert 1848. Partitur gedruckt in Paris.

21. Henry Hugh Pierson: Trauermarsch zu Hamlet. Partitur gedruckt 1851 in Leipzig.

22. Kaspar Jacob Bischoff: Ouverture. Komponiert anfangs der 50er Jahre, öfters in Konzerten gespielt.

23. Joseph Joachim: Ouverture. Op. 4. Orchesterstimmen gedruckt 1854 in Leipzig.

24. Hermann Hirschbach: Ouverture und die zur Handlung gehörige Musik. Komponiert um 1855. Klavierauszug gedruckt 1856 in Leipzig.

25. Stanislaw Moniuszko: Musik zu Hamlet. Aufgeführt in Warschau. Moniuszko (1820—1872) war einer der berühmtesten polnischen Komponisten.

26. Niels W. Gade: Ouvertüre. Op. 37. Orchesterstimmen gedruckt 1861 in Leipzig, Klavierauszug 1862.

27. Franz Liszt: Hamlet. Symphonische Dichtung für Orchester. Partitur gedruckt 1861 in Leipzig.

28. Peter Tschaikowsky: Symphonische Dichtung für Orchester. Op. 67. Partitur gedruckt.

29. Victor Joncières: Ouverture, Entreactomusik, Marsch und Melodramen zu Hamlet in der Übersetzung von Alexander Dumas und Paul Meurice. Aufgeführt im Grand Théâtre in Nantes am 21. September 1867, später auch öfters in Paris.

30. Joseph Klein: Gesänge aus Shakespeares Schauspiel: Akt 4 Scene 5: «Und kommt er nicht mehr zurück». 2. Akt 5 Scene 1: «In jungen Tagen ich lieben thät». Gedruckt Berlin vor 1868.

31. Emanuel Bach (nicht aus der berühmten Bachschen Familie): Ouverture. Komponiert in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts. Orchesterstimmen 1882 gedruckt in Frankfurt a/O.

d) Melodrama:

32. Joseph Weigl (der Komponist der «Schweizerfamilie»): Wien um 1810.

e) Ballet:

33. Graf W. R. von Gallenberg: Amleto. 5 Akte. Aufgeführt Mailand 1817. Gallenberg war der Gatte der Contessa Giuletta Guicciardi, der Beethoven seine Cismoll-Sonate gewidmet hat.

Bei der Komposition des Hamlet haben sich Deutsche, Franzosen, Italiener, Russen (Tschaikowsky), Ungarn (Liszt), Czechen (Zareczek), Polen (Moniuszko) und Dänen (Gade) vereinigt.

IV. Othello.

a) Opern:

1. Gioacchino Rossini: Otello. Opera seria in 3 Akten. Text von Berio. Aufgeführt 4. Dezember 1816 in Neapel (teatro del

fondo), 1822 in Paris, 1844 in einer Übersetzung von Alphonse Royer und Gustav Vaez ebendort, 1820 in Leipzig, 1821 in Berlin, Weimar, Darmstadt, 1822 in München etc. etc. Das berühmte Werk ist lange Zeit auf dem Repertoire der Bühnen aller Länder geblieben.

2. Giuseppe Verdi: Otello, Oper in 4 Akten. Text von Arrigo Boito. Aufgeführt am 5. Februar 1887 in Mailand (teatro della Scala), 1894 in Paris, in einer Übersetzung von Boito selbst und Camille du Locle. Verdi war 73 Jahre alt, als er dieses bedeutende Werk schrieb.

b) Musik zum Drama:

3. Das alte Lied, dem Sh. seine Verse: '*The poor soul sat sighing*' mit dem Refrain '*willow, willow, willow*' unterlegt, ist bei Chappel a. a. O. S. 207 abgedruckt.

4. Pelham Humfrey: Lied '*A poor soul sat sighing*'. Komponiert vor 1674 in London.

5. Jean-Jacques Rousseau: Romance de saule.

6. André-Erneste-Modeste Grétry: Romance de saule.

7. Joh. Rud. Zumsteeg: 3 Lieder: «Das arme Kind! sie saß und sang». «Der Brite ist der Stern der Nationen». «Stoss an Kamerad». Komponiert wahrscheinlich 1780—1790. Gedruckt 1803 in Leipzig.

8. Franz Strobach: Lied der Desdemona: «Ein armes Mädchen saß und sang», übersetzt von Sophie Albrecht. Gedruckt Prag 1792.

9. Carl Loewe: Lied der Desdemona: «Arme, wie seufzend». Op. 9, Heft I No. 2. Komponiert 1827. Gedruckt 1828.

10. Karl August Freiherr von Klein: Ouverture. Komponiert 1829 in Mainz, aufgeführt 1830 in Mannheim. Klavierauszug gedruckt 1834 in Mainz. Bei den Aufführungen im Berliner Königlichen Schauspielhause wurde das Werk längere Zeit hindurch benutzt.

11. Wilhelm Taubert: Ouverture. Aufgeführt 1831 in Berlin, später in Leipzig. Ungedruckt.

12. Karl Müller: Ouvertüre. Op. 2. Aufgeführt 1843 im Gewandhauskonzert in Leipzig. Orchesterstimmen gedruckt in Bonn.

13. Zdenko Fibich: Symphonische Dichtung für Orchester. Aufgeführt 1873 in Prag.

14. Joachim Raff: Ouverture. Im Nachlasse des Komponisten 1882 aufgefunden.

15. Arnold Krug: Symphonischer Prolog. Op. 27. Partitur ;edruckt 1884 in Leipzig.

16. Adolf Jensen: Lied: «An einem Baum, am Weidenbaum».)p. 58 No. 4.

17. Anton Dvorzak: Ouverture. Partitur gedruckt. (Schönes Verk.)

c) Parodien:

18. Adolf Müller: Othellerl. Wien 1828.

19. Hector Marcarig: Otello tambouro. Cormons 1892.

Im Repertoire der deutschen Bühnen und Konzertsäle erscheint it längerer Zeit keines dieser musikalischen Werke mehr, mit ısnahme etwa der Dvorzak'schen Ouverture.

V. Coriolan.

Opern unter diesem Titel haben komponiert: Cavalli, Parma 1660, ərti, Venedig 1683, Polarolo, Venedig 1698, Cattani, Pisa 1700 ıldara, Wien 1717, Ariosti, London 1723, Daniel Gottlob Treu, ·eslau 1726, Jomelli, Rom 1744, Pulli, Neapel 1745, Carl Heinrich raun, Berlin 1750, Lavigna, Parma 1806, Niccolini, Mailand, ·09, Radicati, ? 1810. Es scheint, daß keines dieser libretti auf ıakespeare fußt; sicher kann dies von dem Graun'schen Werke itgeteilt werden, dessen Text von Friedrich dem Großen herrührt.

Heinrich von Collin in Wien hat im Jahre 1802 unter nlehnung an Shakespeare[1]) ein Trauerspiel: «Coriolan» geschrieben, ıs zwei Jahre später in Berlin im Druck erschienen ist. Zu der sten Aufführung des Werks, die am 24. November 1802 im iener Burgtheater stattfand, hatte Abbé Stadler eine Zwischenakts-ısik nach Themen aus Mozarts Idomeneo arrangiert. Beethoven, r diese Musik gehört hatte, entschloß sich im Jahre 1807, ıe Ouverture zu Collins Trauerspiel zu schreiben. Im März 07 ist sie zum erstenmale zur Aufführung gekommen und im nuar 1808 als Op. 62 im Druck erschienen.

Das überaus anziehende Thema: Beethoven und Shake-eare hat aus Anlaß der Coriolan-Ouverture Richard Wagner in ınem Aufsatze über Beethoven (Gesammelte Werke IX S. 129 ff.) handelt.

[1]) Collin hat diese Anlehnung allerdings geleugnet und behauptet, er habe nals Shakespeare's Drama nicht gekannt.

Erwähnt sei noch, daß eine Ouverture und begleitende Musik zu Sha speares Coriolan von Friedr. Ludw. Seidel 1811 im Berliner Königlichen Natio theater aufgeführt worden ist, und daß 60—70 Jahre später Friedrich Lux Mainz eine Scene aus dem Drama komponiert hat.

VI. König Lear.

a) Von Opern unter diesem Titel kann ich nur eine einz verzeichnen, und zwar von:

1. Armand Reynaud: Le Roi Lear, drame lyrique en 4 act Text von Henri Lapierre. Aufgeführt 1888 im Theater zu Toulou

Der Lear-Stoff liegt aber noch den folgenden Opern zu Grun

2. Konradin Kreutzer: Cordelia, Monodram in 1 Al mit Chören. Text von Wolff. Aufgeführt 1819 in Donauesching und 1823 in Wien und Dresden, 1824 in München. (An Sh Drama knüpft dieses Werk nur lose an.)

3. Séméladis: Cordélia. Text von Emil Deschamps u E. Pacini. Aufgeführt im April 1854 in Versailles.

4. Gobatti: Cordelia. Text von Carlo d'Ormeville. Au geführt am 6. Dezember 1881 in Bologna.

Von diesen Opern hat allein die Kreutzersche eine Wirkung au geübt, und zwar wegen der hinreißenden Leistung der Schröd Devrient.

b) Musik zu König Lear:

Wegen des Liedes des Narren: '*He that has a little tiny* vgl. Chappell a. a. O. S. 225.

5. Joseph Haydn. Musik zu Lear. Ungedruckt. Manuskr im Archiv des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt.

6. Johann André (der Jugendfreund Goethes, Komponist d Liedes: «Bekränzt mit Laub»). Musik für die Bühnenbearbeitu des Dramas von Schröder, aufgeführt am 30. November 1778 Berlin (Döbbelins Theater). Ungedruckt.

7. Joseph von Blumenthal: Ouverture, aufgeführt a 23. März 1829 in Wien. Ungedruckt.

8. Hector Berlioz: Ouverture. Op. 4. Komponiert 18 Partitur gedruckt 1838 in Paris. Bedeutendes Werk.

9. Charles Joseph Gustave Héquet: Le Roi Lear, gran scène lyrique (für Baß mit Chor und Orchester). Aufgeführt 18 und 1845 im Conservatoire in Paris. Ungedruckt.

10. Amandus Leopold Leidgebel: Ouverture. Aufgefü 1851 in Berlin. Ungedruckt.

11. Mily Alexejewitsch Balakireff: Musik zu König Lear. fgeführt am 25. Mai 1865 in Dessau (Tonkünstler-Versammlung).

12. Felix Weingartner: König Lear. Symphonische Dichtung Orchester, um 1899.

VII. Macbeth.

a) Opern:

1. Hippolyte André Jean Baptiste Chélard. 3 Akte. xt von Rouget de l'Isle. Aufgeführt am 29. Juni 1827 in der oßen Oper in Paris, ohne jeden Erfolg, — ein Jahr später dagegen, ı 20. Juni 1828, in München unter größtem Beifall. Die deutsche arbeitung des Textes rührte von Cäsar Max Heigel her. Die ›er ging dann über fast alle deutsche Bühnen (nach München nächst: Weimar, Stuttgart, Dresden, Bremen etc.) und wurde auch London gegeben.[1]) Die Ouverture ist noch lange Zeit im Repertoire r deutschen Konzertinstitute geblieben. Der Klavierauszug erschien Drucke 1828 in München. Seit 50 Jahren scheint die Oper rschollen zu sein.

2. Giuseppe Verdi. 4 Akte. Text von Francesco Maria ave. Aufgeführt am 14. März 1847 in Florenz (Pergola-Theater), ne bedeutenden Erfolg, später von Komponisten umgearbeitet Akte) und in einer Übersetzung von Nuitter und Beaumont am . April 1865 in Paris (Théâtre Lyrique) gegeben. Auch in der uen Gestalt hat sich die Oper nicht lange auf der Bühne halten nnen. Das Werk ist gedruckt.

3. Wilhelm Taubert. 5 Akte. Op. 133. Text von Fr. Eggers ıfgeführt am 16. November 1857 in Berlin[2]) (die Ouverture war reits 1849 in Berlin gespielt worden). Klavierauszug gedruckt 52 in Berlin. Das Werk hat zuerst Erfolg gehabt, ein längeres ben ist ihm aber nicht beschieden gewesen.

b) Musik zu Macbeth:

4. Mathew Lock oder Henry Purcell. Im Jahre 1672 ıd in London im neuen Theater in Dorset Garden die erste Auf-

---

[1]) Die Rolle der Lady Macbeth hatte in München Frl. Nanette Schechner ;eben, die spätere Frau von David Friedrich Strauß; in London sang sie die ıröder-Devrient.

[2]) Mit Frau Jachmann-Wagner als Lady Macbeth.

führung des Macbeth mit Sir William Davenants Änderungen und Z
sätzen statt. Die Musik zu dem Werke, die überaus enthusiastisch auf
nommen wurde und sich fast 200 Jahre lang auf der englisch
Bühne erhalten hat, rührt entweder von Lock oder von dem dam
14jährigen genialen Purcell her. Partituren und Klavierauszü
dieser Musik sind sehr oft ediert worden, u. a. von Dr. W. Boy
John Addison, Dr. Clarke, C. D. Collet, W. H. Calcott, E. F. Ri
bault; Rimbaults Ausgabe dürfte die beste sein. — Lock hatte sch
1669 einen Tanz: '*The Antique Round*' für die Hexen in Shakespea
ursprünglichem Macbeth (Akt 4 Scene 2) geschrieben.

5. John Eccles: Musik zu Macbeth. Aufgeführt 1696
Drury-Lane-Theater in London. Neudruck in Rimbaults '*Anci
Music of England*' No. 14. London, Novello. — Eccles ist öft
fälschlich die unter 4) angeführte Komposition vom Jahre 16
zugeschrieben worden.

6. Richard Leveridge: Neue Musik zum 2. Akt des Macb
für eine Aufführung im Jahre 1708 ungefähr.[1])

7. Johann André: Musik für eine Bearbeitung des Macb
von Wernicke. Aufgeführt am 3. Oktober 1778 in Döbbelins Thea
in Berlin. Ungedruckt.

8. Carl David Stegmann: Ouverture, Zwischenaktsmu
und Hexenchöre. Aufgeführt 1784 in Hamburg. Ungedruckt.

9. Johann Friedr. Reichardt: Ouverture, Chöre, Hexensce
und Tänze zu Macbeth in Bürgers Bearbeitung. Aufgeführt
28. Dezember 1787 im Königlichen Nationaltheater in Berlin.
Hexenscenen allein sind als Op. 52 in Berlin im Drucke erschiene

10. Ludw. van Beethoven: Entwürfe zu einer Bearbeit
des Macbeth, die Heinrich von Collin eigens für Beethoven gema
hatte. In der Mitte des 2. Aktes ließ Collin die Arbeit unvollen
liegen, weil «das Stück zu düster zu werden drohte». Beethovens Skiz
liegen in der Berliner Königlichen Bibliothek; sie rühren wa
scheinlich aus den Jahren 1808—11 her. — Collin hat den ers
Aufzug seines Macbeth im «Wiener Hof-Theater-Taschenbuch
das Jahr 1809» drucken lassen.

11. Friedr. Ludw. Seidel: Ouverture, Hexenscenen u
Marsch des englischen Heers, zu Schillers Bearbeitung. Aufgefü

[1]) Vgl. Groves *Dictionary of Music and Musicians II* S. 182 ff.

[2]) Vgl. Reichardts ausführliche Vorrede zu diesem Drucke und die la
Besprechung der ganzen (Manuskript) Komposition von Adolf Bernhard Marx
dessen «Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung» I 1824 S. 246.

am 1. Dezember 1809 im Königlichen Nationaltheater in Berlin. Ungedruckt.

12. Johann Mederitsch genannt Gallus: Musik zu Macbeth in Schillers Bearbeitung. Komponiert vor 1809. Aufgeführt im Wiener Burgtheater 1811 und 1822. Sehr gerühmtes Werk. Ungedruckt.

12a. Max Eberwein: Ouverture. Op. 105. Aufgeführt im Jahre 1810 in Rudolstadt.

13. Ludwig Spohr: Musik zu Macbeth in der Bearbeitung von Spiker. Aufgeführt am 15. Dezember 1825 im Königlichen Opernhause in Berlin. Gedruckt ist daraus nur die Ouverture als Op. 75 im Jahre 1827 in Leipzig. Außer ihr hatte Spohr im 1. Akte zwei Hexenscenen, eine Fanfare und Tafelmusik, im 2. Akte das Lied des Pförtners, im 3. Akte Hexenscene und Hexentanz, im 5. Akte den Marsch komponiert. Über die Berliner Aufführung dieser Musik schrieb Zelter an Goethe am 16. Dezember 1825; vergleiche auch Goethes Gespräch mit Eckermann vom 25. Dezember 1825.

14. Christoph Ernst Friedrich Weyse: Musik zu Macbeth. (Ouverture, Gesänge und Tänze der Hexen, Zurüstung des Zaubers am Kessel, die weissagenden Erscheinungen, Tafelmusik, Lied des Pförtners, Marsch.) Klavierauszug mit Text gedruckt 1825 in Kopenhagen.

15. Johann Wilhelm Mangold: Musik zu Macbeth. Aufgeführt um 1830 in Darmstadt. Ungedruckt.

16. Giuseppe Rastrelli: Musik zu Macbeth. Komponiert 1835 zu Schlegel-Tiecks Übersetzung. Aufgeführt am 18. März 1836 in Dresden. Ungedruckt.

17. R. L. Pearsall: Ouverture. Op. 25. Komponiert 1836 in London als Einleitung zu Mathew Locks Musik (siehe oben No. 4.) Orchesterstimmen gedruckt 1839 in Mainz.

18. Julius Rietz: Musik zu Macbeth. Aufgeführt um 1840 in Düsseldorf für die unter Immermanns Leitung stehende Bühne. Ungedruckt.

19. John Liphot Hatton: Musik zu Macbeth. London 1853.

20. G. von Skeletti: Ouverture. Op. 1. Klavierauszug gedruckt 1852 in Berlin.

21. Edouard de Hartog: «Prologue symphonique» zu Macbeth. Komponiert in den 60er Jahren.

22. Henri Hugh Pierson: Symphonische Dichtung. Op. 54. Aufgeführt um 1870 in Leipzig. Partitur gedruckt 1874 in Leipzig.

23. Joachim Raff: Ouverture. Partitur 1882 im Nachlasse Raffs gefunden.

24. Otto Klauwell (Köln): Ouverture. Ungedruckt.

25. Richard Strauß: Symphonische Dichtung. Aufgeführt 1900 in Köln.

Nicht unerwähnt möge bleiben, daß Robert Schumann sein berühmtes H-moll-Intermezzo für Klavier (Op. 21 No. 3) im ersten Druck 1838 mit dem Motto aus Macbeth versah:

When shall we three meet again?
In thunder, lightning and in rain.

VIII. Antonius und Kleopatra.

Außerordentlich zahlreich sind die italienischen, französischen und deutschen Opern, die unter diesem Titel oder unter «Kleopatra» allein aufgeführt worden sind. Mit Shakespeare hängen, soviel ich weiß, von allen nur die folgenden zwei zusammen:

a) Opern:

1. Wilhelm Freudenberg: Kleopatra. 4 Akte. Text von Ernst Pasqué. Komponiert 1880—81. Aufgeführt am 12. Januar 1882 in Magdeburg, ohne dauernden Erfolg. Textbuch in Hannover publiziert. Musik ungedruckt.

2. Fürst von Wittgenstein: Antonius und Kleopatra. Große Oper nach Shakespeare. Text von Mosenthal. Aufgeführt im Dezember 1883 in Graz. Klavierauszug 1885 in Wien gedruckt. Das Werk ist nicht weiter bekannt geworden.

b) Musik zu dem Drama:

3. Franz Schubert: Trinklied: «Bacchus! feister Fürst des Weins». Komponiert 1826, veröffentlicht aus dem Nachlasse um 1848. Die von Schubert benutzte Übersetzung rührt von Ferdinand Mayerhofer (später k. k. Feldmarschall-Lieutenant) her; im Drucke war sie im Jahre 1825 im Verlage von J. P. Sollinger in Wien in der Sammlung: «Shakespeares sämmtliche dramatische Werke» als «36. Bändchen» erschienen.

Schuberts Lied ist frisch und volkstümlich, aber nicht gerade bedeutend.

IX. Troilus und Cressida.

Eine Komposition ist mir nicht bekannt.

X. Timon von Athen.

Henry Purcell: Ouverture und Instrumental-Musik, sowie die asque in Shadwells Bearbeitung des Sh.'schen Dramas. Komponiert 678. Ein bedeutendes Werk des 21jährigen Meisters.

Unter dem Titel: Timone misantropo hat im Jahre 1696 Kaiser eopold I. in Wien eine Oper komponiert. Ich weiß nicht, ob sie nit Sh.'s Werk zusammenhängt.

X. Heinrich VI.

Eine Musik zu dem Werke ist mir nicht bekannt.

XI. Richard III.

Schon am 4. September 1750 ist in Salzburg ein lateinisches Drama mit Musik von Johannes Eberlin aufgeführt worden,[1]) das len Titel trägt: Richardus impius Angliae rex, ab Henrico Richnondiae comite vita simul et regno excitus. Möglicherweise ist der 'ext nach Sh. geformt. Wahrscheinlich ist dies bei den folgenden)pern der Fall:

1. Giov. Battista Meiners: Riccardo III. Text von Codebo. ufgeführt am 12. November 1859 in der Scala in Mailand. Ungedruckt.

2. Luigi Canepa: Riccardo III, opera seria. 4 Akte. Text von ulgonio. Aufgeführt am 10. November 1879 im teatro Carcano, lailand. Ungedruckt.

3. Gervais Bernard Salvayre: Richard III. 4 Akte. Text 'on Em. Blavet. Aufgeführt am 27. Dezember 1883 in der kaiserlichen talienischen Oper in Petersburg.

Musik zu Richard III.

4. Anton Schweizer: Sinfonie zu Richard III. Aufgeführt in Gotha vor 1787. (Vergl. Allgem. deutsche Biographie, Band 32.)

5. Georg Abraham Schneider: Ouverture, Zwischenaktsmusik und zur Handlung gehörige Musik. Aufgeführt am 2. April 1828 im Königlichen Schauspielhause in Berlin, bis in die 50er Jahre benutzt. Ungedruckt.

6. Louis Schlösser: Ouverture, Zwischenakts- und Scenenmusik. Aufgeführt um 1835 in Darmstadt. Ungedruckt.

---

[1]) Durch Studenten. Salzburg besaß damals eine juridische Fakultät.

7. Isidor Rosenfeld: Ouverture. Op. 26. Komponiert um 1860. Partitur gedruckt 1873 in Berlin.

8. Robert Volkmann (Budapest): Musik zu Richard III. Die Ouverture entstand in den 60er Jahren, die begleitende Musik (Melodramen und Entreakte) 1872. Im Druck erschien die Ouverture als Op. 68 in Partitur im Jahre 1871, die begleitende Musik als Op. 73 in Partitur, nebst einer verbindenden Dichtung für Aufführungen in Konzerten, im Jahre 1882 in Mainz. Die Ouverture, ein bedeutendes Werk, ist in allen deutschen, österreichischen und holländischen Konzertinstituten aufgeführt worden und hat Volkmanns Ruhm weit verbreitet.

9. Anton Emil Titl (Wien): Ouverture. Komponiert um 1870, Orchesterstimmen und Klavierauszug gedruckt 1884 in Dresden.

10. Gieseker: Musik zu Richard III. Komponiert 1876, aufgeführt im Stadttheater zu Würzburg.

11. Edward German: Musik zu Richard III. Komponiert in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts, London.

XII. Richard II.

John Liphot Hatton: Musik zu Richard II. London 1857.

XIII. König Johann.

1. Georg Abraham Schneider: Ouverture, Entreakts- und Scenenmusik. Aufgeführt am 13. Februar 1823 im Königlichen Schauspielhause in Berlin, daselbst bis in die 50er Jahre benutzt. Ungedruckt.

2. Robert Radecke: Ouverture. Op. 25. Aufgeführt am 9. Dezember 1859 in Berlin, 1860 im Gewandhaus in Leipzig. Partitur gedruckt 1860 in Berlin. Sehr gerühmtes Werk.

XIV. König Heinrich IV.

Unter diesem Titel ist eine große Zahl deutscher, italienischer und französischer Opern, Operetten und selbst Ballete aufgeführt worden. Ich glaube nicht, daß eines dieser Werke auf Shakespeare fußt, selbst die in London 1820 aufgeführte Oper des englischen Vielschreibers Henry Rowley Bishop nicht, da sie den Titel: Henri Quatre trägt.

Joseph Joachim hat als Op. 7 eine Ouverture zum ersten Teil des Shakespeareschen Werks geschrieben, die noch nicht gedruckt ist.

In weitem Abstande von Joachim ist der Dilettant Karl Borromaeus von Miltitz zu nennen, der eine Musik zum ersten Teil komponiert hat; sie ist am 10. Dezember 1827 im Königlichen Schauspielhause in Berlin aufgeführt worden. Veröffentlicht ist sie nicht.

Die Falstaff-Opern werden weiter unten erwähnt.

«La gioventù di Enrico V» ist der Titel von 7 italienischen, «La jeunesse de Henri V» der Titel einer französischen Oper. Ich kann nicht feststellen, ob diese Werke mit Shakespeares Heinrich IV. oder V. zusammenhängen.

XV. König Heinrich V.

J. Isaacson: *The music in Henry the Fifth as performed at the Princess's Theatre.* Veröffentlicht in London bei Cramer 1858.

XVI. König Heinrich VIII.

1. John Liphot Hatton: Musik zu Heinrich VIII. London 1855. Gedruckt ebendort.
2. Arthur Sullivan: *Incidental Music for Henry VIII.* Aufgeführt am 29. August 1878 im Royal Theatre in Manchester.
3. Edward German: ebenso. London, Ende der 90er Jahre.

Die bekannte Oper Henri VIII. von Saint-Saens hat mit Shakespeares Stück nichts zu thun.

XVII. Verlorene Liebesmüh.

Zu dem Liede: '*Thou canst not hit it*' (Akt 4 Scene 1) giebt Chappell a. a. O. S. 239 eine im Jahre 1620 notierte Melodie.

Von neuer Musik zur «Verlorenen Liebesmüh» kenne ich nur zwei Kompositionen des Liedes: «Wenn Primeln gelb und Veilchen blau» (Akt 5 Scene 1) von Adolf Reichel in Bern und Hermann Zopff in Leipzig; beide mögen um das Jahr 1870 entstanden sein.

XVIII. Komödie der Irrungen.

Henry Rowley Bishop schrieb 1819 Musik zu dem Lustspiel, die in London gedruckt ist. Ob eine Oper « Die Komödie der Irrungen » von Adolf Lorenz (um 1880—90 komponiert) mit Shakespeares Werk zusammenhängt, weiß ich nicht.

XIX. Die beiden Edelleute von Verona.

Musik zu dem Stücke schrieben Richard Leveridge, London um 1725,[1]) Joseph Vernon (ein Lied, 1762) und Henry Rowley Bishop, London 1821 (gedruckt).

Aus der Übersetzung des Werkes von Eduard Bauernfeld, die im Jahre 1825 bei Sollinger in Wien erschien, komponierte Franz Schubert im Jahre 1826 das prachtvolle Lied: «Was ist Sylvia».[2])

XX. Ein Sommernachtstraum.

1. Henry Purcell: *The Fairy Queen* (Text eine anonyme Bearbeitung des Sommernachtstraums), komponiert und aufgeführt 1692 in London. 10 Lieder daraus veröffentlichte Purcell in demselben Jahre (*'Some Select Songs, as they are sung in the Fairy Queen, an adaption of Midsummer Night's Dream'*). 10 andere sind im *'Orpheus Britannicus'*, und die Instrumentalmusik in den *'Ayres for the Theatre'* enthalten; fast der ganze 4. Akt ist im Manuskript vorhanden, aber die übrigen Chöre und 2—3 Lieder sind für immer verloren.

2. John Frederick Lampe: *Pyramus and Thisbe, a mock opera, the words taken from Shakespeare.* London 1745. Partitur gedruckt.

3. John Christopher Smith (Schüler Händels): *The Fairies* (Text eine Bearbeitung von Sh.'s Werk), komponiert und mit großem Erfolge aufgeführt 1754 in London. In Partitur gedruckt 1755 in London.

4. Theodore Aylward (1730—1801): *Six Songs in .... Cymbeline and Midsummer Night's Dream.* Partitur gedrückt in London.

5. Charles Edward Horn (1786—1849): *The Songs of the Fairies in Midsummer Night's Dream.* Gedruckt in London.

6. Henry Rowley Bishop: *The Music in Midsummer Night's Dream.* London 1816. Partitur gedruckt ebendaselbst.

7. Felix Mendelssohn-Bartholdy: Ouverture. Op. 21. Komponiert 1826. Aufgeführt 1826 privatim in Berlin, 1829 öffentlich in London. Orchesterstimmen und Klavierauszug gedruckt 1832,

---

[1]) Ein Neudruck von Leveridges Lied: *'Who is Sylvia?'* steht in John Hullahs Sammlung: *58 English Songs*, London, Augener.

[2]) Gerade bei diesem Liede erscheint Bauernfelds Übertragung außerordentlich schwach.

Partitur 1835. Die Ouverture, eines der bedeutendsten Werke des Komponisten, ist ein erstaunliches Beispiel seiner Frühreife. M. war 17 Jahre alt, als er sie schrieb.

Später hat Mendelssohn der Ouverture noch sein Op. 61: Musik zu: «Ein Sommernachtstraum» folgen lassen, das zuerst am 14. Oktober 1843 im «Neuen Palais» in Potsdam, am 18. Oktober 1843 im Schauspielhause in Berlin aufgeführt und 1844 gedruckt worden ist. Das Werk enthält ein Scherzo, sieben Melodramen, Intermezzo, Notturno, Lied, Hochzeitsmarsch, Rüpeltanz und Chor der Elfen mit Tanz. Besondere Volkstümlichkeit hat der Hochzeitsmarsch erlangt.

Ambroise Thomas' Oper: Le songe d'une nuit d'été, Text von Rosier und de Leuven, aufgeführt am 20. April 1850 in der Komischen Oper in Paris, knüpft nur in kaum erkennbaren Fäden an Sh. an. Die handelnden Personen sind Königin Elisabeth, Shakespeare selbst, Lord Latimer, Falstaff und Olivia. Das Werk ist im Druck erschienen. — Der läppische Text dieser Oper ist ins Schwedische übersetzt und von Hermann Berens in Stockholm im Jahre 1856 nochmals komponiert worden.

Dasselbe Libretto scheint der Oper von Giuseppe Lillo zu Grunde zu liegen: La gioventù di Shakespeare ossia il sogno d'una notte estiva, aufgeführt 1851 in Neapel, sowie auch dem Ballet unter gleichem Titel von Paolo Giorza, aufgeführt 1855 in Mailand, Buch von Casati.

Mit dem Titel des Sh.'schen Werkes hängen zusammen: Un sogno di primavera. Oper von Cesare Mamusardi. Mailand 1842. El sueño de una noche de verano. Oper von Joaquin Gaztambide. Madrid 1852. Le songe d'une nuit d'été. Komische Oper von Ed. Noel. Paris 1886. Ich vermag nicht festzustellen, ob eines dieser Werke auf Shakespeare fußt.

Hugo Wolf hat um 1890 mit großem Glücke das Elfenlied aus dem Sommernachtstraum für Frauenchor komponiert; das Werk hat große Verbreitung gefunden.

XXI. Der Kaufmann von Venedig.

a) Opern:

1. Ciro Pinsuti: Il mercante di Venezia. Text von Cimino. Aufgeführt 1873 in Bologna (teatro communale), 1877 auch in Florenz. Pinsuti, ein Sieneser, lebte als angesehener Gesanglehrer in London.

b) Musik zu dem Werke:

2. Thomas Augustine Arne: *Songs in the Merchant of Venice.* London 1742. Gedruckt ebendort.

3. William Boyce: Komposition der Masque *Peleus and Thetis*, die Lord Lansdowne in seine Bearbeitung des «Kaufmanns von Venedig» einlegte.

4. Carl Maria von Weber: «Sagt, woher stammt Liebeslust» (Akt 3, Scene 2) für drei Solostimmen und Chor, mit Guitarrebegleitung. Komponiert 1821 für eine Aufführung im Dresdener Hoftheater. Ungedruckt. Manuskript im Theaterarchiv in Dresden.

5. Joseph Klein (Berlin): «Sagt, woher stammt Liebeslust», einstimmig, publiziert in Klein's «Gesängen aus Shakespeares Schauspielen» Berlin um 1828.

6. Johann Wilhelm Mangold: Musik zum Kaufmann von Venedig. Aufgeführt in den 30er Jahren in Darmstadt. Partitur in der dortigen Großherzoglichen Bibliothek. Ungedruckt.

7. Anton Emil Titl: Ouverture. Aufgeführt 1841 in Wien. Ungedruckt.

8. C. Mühldorfer: Musik zum Kaufmann von Venedig. Op. 29. Gedruckt wurde nur ein Teil von ihr, zwei Entreakte in Partitur, No. 1: Portia und Nerrissa (2. Akt), No. 2: In Portias Park (5. Akt) und «Sagt, woher stammt Liebeslust». Erschienen 1873 in Berlin.

9. Arthur Sullivan: *Incidental Music for the Merchant of Venice.* Aufgeführt am 18. September 1871 in Prince's Theatre in Manchester.

10. Henry Hugh Pierson: Lied «Sagt, woher stammt Liebeslust», Op. 63 No. 1, einstimmig.

11. Wilhelm Taubert, dasselbe Lied, Op. 33 No. 3.

Edouard de Hartog hat Emil Augiers poème dramatique: Portia komponiert und im Jahre 1853 in einem Konzert der Société Sainte-Cécile aufführen lassen. Ich weiß nicht, ob der Text mit dem «Kaufmann von Venedig» zusammenhängt.

Die herrlichen Verse aus dem lyrischen Nachspiel zum «Kaufmann von Venedig» (Akt 5 Scene 1):

> Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
> Hier sitzen wir und lassen die Musik
> Zum Ohre schlüpfen; sanfte Still' und Nacht,
> Sie werden Tasten süßer Harmonie

haben bisher — soweit meine Kenntnis reicht — keine Komposition gefunden.

XXII. Die Zähmung der Widerspenstigen.

a) Opern:

1. Hermann Götz: Der Widerspenstigen Zähmung. Komische Oper in 4 Akten. Text von Joseph Victor Widmann. Aufgeführt am 11. Oktober 1874 in Mannheim, seitdem über alle deutschen Bühnen gegangen. Zu der ausgezeichneten Text-Bearbeitung hat sich hier eine schöne, feine Musik gesellt; Teile aus ihr werden oft auch in den deutschen Konzertsälen gesungen. Partitur gedruckt 1875 in Leipzig.

«La capricciosa corretta» ist der Titel einer Oper von Mozarts Nebenbuhler: Vicente Martin y Soler. Text von Lorenzo da Ponte (dem Librettisten von «Figaros Hochzeit», «Don Juan», *'Così fan tutte'*). Aufgeführt wurde das Werk um 1785. Opern unter dem Titel: «La capricciosa pettita» haben Fiovarantini (Turin 1797) und Francesco Morlacchi (Webers Rival, Dresden 1810) geschrieben. Ich vermag nicht zu sagen, ob diese libretti mit Shakespeare zusammenhängen.

b) Musik zur Widerspenstigen:

2. Joseph Rheinberger: Ouverture. Op. 18. Komponiert 1866. Aufgeführt 1874 in München. Gedruckt 1868 in Leipzig.

XXIII. Die lustigen Weiber von Windsor.

a) Opern:

1. Peter Ritter: Die lustigen Weiber. Singspiel in 3 Aufzügen. Text von Römer. Aufgeführt am 4. November 1794 im Herzoglichen Nationaltheater in Mannheim.

2. Carl Ditters von Dittersdorf: Die lustigen Weiber von Windsor. Ein komisches Singspiel in 2 Aufzügen. Text von Carl Herclots. Komponiert 1796 für das Braunschweig-Oels'sche Hoftheater. Die Partitur des ungedruckten Werks liegt in der Königlichen Bibliothek in Dresden.[1])

3. Antonio Salieri: Falstaff. Oper in 2 Akten. Text von? Aufgeführt 1798 in Wien, 1799 in Dresden. Ungedruckt. (Salieri war Schüler und Freund Glucks, Rival Mozarts, Freund Haydns, Lehrer Beethovens und Schuberts.)

4. Otto Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor. Komisch-phantastische Oper. 3 Akte. Text von H. S. Mosenthal. Aufgeführt

---

[1]) Vgl. Carl Krebs. Dittersdorfiana. Berlin 1900 S. 123.

am 9. März 1849 in Berlin. Das liebenswürdige, h
Werk verbreitete sich ungemein schnell und ist noch jetz
beliebtesten Opern in Deutschland. Mit geringerem Erfo
sie 1864 in London und 1866 in Paris (Les joyeuses cor
Windsor) gegeben. Gedruckt 1851 in Berlin.

5. Giuseppe Verdi: Falstaff. Commedia lirica i
Text von Arrigo Boito. Aufgeführt am 9. Februar 1893 in
in Mailand, später auf fast allen größeren Theatern Eu
Amerikas. Eine der bedeutendsten komischen Opern, die (
geschichte kennt, überaus fein und vornehm gehalten. Der voll
Zug fehlt ihr aber, und dies mag der Grund sein, warum si
ständig auf dem Repertoire bleibt. Gedruckt 1893 in Mail

Nach dem Text der «Lustigen Weiber» ist ferner g
Oper von

6. Papavoine (Violinist in Paris): Le vieux coqu
deux amies aufgeführt am 7. Dezember 1761 in der
Italienne in Paris. Das schlechte Libretto hatte ein vo
Fiasko des Werks zur Folge, und zu einer zweiten Auff
es nicht gekommen.

Nicht sicher habe ich feststellen können, ob die b
genden Opern mit den Lustigen Weibern oder Hei
zusammenhängen:

Michael William Balfe (London): Falstaff. Text
schrieben in italienischer Sprache. Aufgeführt am 19. Jul
Covent-Garden in London.

Adolphe Adam (Paris, Komponist des «Postillons von Lo
Falstaff. 1 Akt. Text von Saint-Georges und de Leuven.
1856 am Théâtre Lyrique in Paris.

b) Musik zu den «Lustigen Weibern»:

7. Charles Edward Horn: *Songs in 'The Merry
Windsor'*. London 1823. Populär geworden sind daraus
a bank' und *'Actors al fresco'*.

8. Anton Emil Titl (Wien): Ouverture. Op. 16. K
1835. Gedruckt 1840 in Mainz.

9. Berthold Damcke: Ouverture. Komponiert 1
geführt 1841 in Potsdam. Ungedruckt.

10. Otto Oberholzer (Berlin): Ouverture. Kompon
Ungedruckt.

XXIV. Viel Lärm um Nichts.

a) Opern:

1. Hector Berlioz: Béatrice et Bénédict. Opéra comique en 2 actes. Text vom Komponisten und von Edouard Plouvier. Aufgeführt am 9. August 1862 in Baden-Baden. Klavierauszug gedruckt 1862 in Paris, 1864 in Berlin. Ein sehr interessantes, geistreiches, aber nicht durchweg bedeutendes Werk, das mehr im älteren als neueren Opern-Style geschrieben ist und dramatische Musik im eigentlichen Sinne nicht bringt. Es hat sich nirgends lange auf dem Repertoire gehalten, gerade in den letzten Jahren ist es aber auf einzelnen deutschen Bühnen wieder mit Erfolg gegeben worden.

In entfernter Beziehung zu dem Shakespeare'schen Lustspiel steht das Werk von:

2. Henri-Montan Berton: Montano et Stéphanie. Oper in 3 Akten. Text von Dejaure. Aufgeführt am 15. April 1799 in der Opéra Comique in Paris.

Von dem bekannten Komponisten C. Villiers Stanford soll im Winter 1900—1901 im Covent-Garden-Theater eine Oper aufgeführt werden, deren Text nach: «Viel Lärm um Nichts» geformt ist.

b) Musik zu dem Lustspiel:[1])

3. John Wilson (1594—1673): Lied: '*Sigh no more, ladies*'.

4. Dr. Thomas Augustine Arne: Lied: '*Sigh no more, ladies*', neugedruckt in John Hullahs '*58 English Songs*', London, Augener.

5. Richard John Stevens: Glee: '*Sigh no more, ladies*' (treffliche Komposition, auch als einstimmiges Lied viel gesungen). Komponiert vor 1837.

6. John Liphot Hatton: *Music for: Much Ado About Nothing.* London 1858.

7. Edward German: ebenso, London um 1890. Gedruckt bei Novello Ewer & Co. in London.

XXV. Wie es euch gefällt.

Musik zu dem Werke:

1. Thomas Morley (einer der bedeutendsten englischen Meister): Lied: '*It was a lover and his lass*' aus '*The first Booke of Ayres*

[1]) Hier sei noch an Robert Schumanns Scherz erinnert: «Florestan fragte neulich schelmisch genug, zu welchem Stück von Shakespeare denn die meisten Ouverturen geschrieben würden». Euseb antwortete gutmütig: «zu Romeo und Julia». Florestan meinte aber wohl zu «Viel Lärm um Nichts».

or Little Short Songs to sing and play to the Lute, with the Base-Viole', *newly published by Thomas Morley*, *Bacheler of Musicke, and one of the gentlemen of Her Majesties Royal Chappell*, publiziert London 1600. Das Lied ist eines der sehr wenigen auf uns gekommenen Musikstücke, die Shakespeares Zeitgenossen zu seinen Werken geschrieben haben. Neudrucke der Komposition finden sich in Knights «Shakespeare», in Chappells *Popular Music of the Olden Time*, in Hattons *Songs of England* (London, Boosey) etc.

2. Thomas Augustine Arne: *Songs in: As You Like It.* Zuerst gesungen am 20. Dezember 1740 in London (Drury Lane.) Diese Lieder: '*Blow, blow, thou winterwind*', '*When daisies pied*', '*Under the green-wood tree*' sind hochberühmt geworden.) Oft gedruckt.

3. Richard John Stevens: Lied: '*Blow, blow, thou winterwind*'. Komponiert um 1786.

4. Johann Abraham Peter Schulz (einer der hervorragendsten deutschen Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts): Lied: «Es war ein Schäfer und Schäferin» nach der Übersetzung von J. J. Eschenburg, in Schulz' «Liedern im Volkston» III Berlin 1790.

5. Charles Edward Horn (1786—1849): *Shakespeare's Seven Ages. Seven Songs with a Finale. The words by George Soane.* Gedruckt in London. (Gehört zu *As you like it.*)

6. Henry Rowley Bishop: *The Music in 'As You Like It'.* London 1824 oder 1825. Gedruckt ebendort.

7. Friedrich Silcher (der ausgezeichnete Komponist volkstümlicher Lieder) Lied: «Ein Bursch und Mägdlein flink und schön» *(It was a lover)*, für Männerchor komponiert um 1830.

8. Ludwig Berger, Berlin (Lehrer Mendelssohns) Lied: «Ein Liebster und sein Mädel schön» *(It was a lover).* Op. 19 No. 4, komponiert um 1825.

9. Otto Nicolai, Wien: dasselbe, Op. 16 No. 2.

10. Wilhelm Taubert, Berlin: dasselbe, Op. 33 No. 4.

11. Robert von Hornstein: Musik zu: «Wie es euch gefällt». Aufgeführt in München. Gedruckt ist u. a. das Lied: «Stürm, stürm, du Winterwind».

«Stürm, stürm, du Winterwind» ist noch komponiert von G. von Alvensleben und M. Weyermann (als einstimmige Lieder).

«Ein Liebster und sein Mädel schön» von L. Walbach, M. Ernemann, E. S. J. Engelsberg und C. F. J. Gierschner, von diesem für Männerchor.

«Ein Bursch und Mägdlein flink und schön» noch von C. Bieber und C. Weidt für Männerchor.

«Unter des Laubdachs Hut», komponiert von Johann Friedrich Reichardt, Königsberg 1783, Joseph Klein (Gesänge aus Shakespeares Schauspielen, Berlin), Henry Hugh Pierson, Dresden, Op. 43, und H. Elkamp, Hamburg, Op. 5.

XXVI. Was ihr wollt.

a) Opern:

1. Emil Steinkühler: Cesario. Oper in 3 Akten. Op. 30. Aufgeführt 1848 in Düsseldorf. Ouverture im Klavierauszug gedruckt 1852 in Paris.

2. Wilhelm Rintel: Was ihr wollt. Komische Oper. Text nach Shakespeare. Aufgeführt am 10. März 1872 in Berlin. (Vgl. Allg. Musik-Zeitung 1872, No. 13, S. 211.)

3. Wilhelm Taubert: Cesario. Oper in 3 Akten. Op. 188. Text von Emil Taubert. Aufgeführt am 13. November 1874 in Berlin. Gedruckt 1875 in Berlin.

4. Karl Weiß: Viola. Oper in 3 Akten. Text nach Shakespeares «Was ihr wollt». Aufgeführt am 17. Januar 1892 in Prag.

b) Musik zu dem Werke:

5. Unbekannt: Lied: '*O mistress mine*' gedruckt in: '*The First Booke of Consort-Lessons, made by divers exquisite Authors for sixe Instruments*' etc., London 1599, herausgegeben von Thomas Morley, neugedruckt bei Chappell a. a. O., I. S. 209.

6. Unbekannt: Lied: '*O mistress mine*' aus dem *Fitzwilliam Virginal Book*, Begleitung von William Byrd, 1600, neugedruckt in Bridges *Songs from Shakespeare*. London, Novello, Ewer & Co.

7. Joseph Vernon (der Sänger und Schauspieler): . . . . . *The celebrated Epilogue in the Comedy of Twelfth Night*. London 1762. (Gedruckt.)

8. Dr. Thomas Augustine Arne: *Songs, sung in the Comedies called: As you like it and Twelfth Night*. London 1741. Neudruck: London 1859.

9. Joseph Haydn: Lied: «Stets barg die Liebe sie» (*She never told her love*), komponiert und gedruckt in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts.

10. Henry Rowley Bishop: *The Music in Twelfth Nigh*
London 1820. Gedruckt ebendort.

11. Julius Tausch (Düsseldorf): Ouverture, Zwischenakt
Lieder, Canon, Hochzeitsmarsch. Op. 4. Komponiert 1859 z
Schlegels Übersetzung, aufgeführt 3. April 1859 in Düsseldor
Partitur gedruckt 1860 in Düsseldorf.

12. Alexander Campbell Mackenzie (London): Ouvertur

13. Edward German (London): Musik zu *Twelfth Night*.

Lieder: '*Come away death*', 1. in der Übersetzung von Herde

Süßer Tod, süßer Tod, komm,

komponiert von Sigmund Freiherrn von Seckendorff (Goeth
Freund) in Seckendorffs «Volks- und anderen Liedern» Weimar 177
ferner im 19. Jahrhundert von C. G. P. Grädener in Hambur
C. Koßmaly in Stettin und W. F. Riem in Bremen:

2. in der Übersetzung von Schlegel:

Komm herbei, Tod,

komponiert als Frauenchor von Johannes Brahms, Op. 17 No.
1862, dann als Duett von Peter Cornelius, Op. 16 No. 3 und al
einstimmiges Lied 13 mal, u. a. von Joseph Klein in Berli
(1828), von Franz Wüllner in Cöln, Op. 2 No. 3. Will
Taubert in Berlin, Op. 33 No. 2, Ad. Bernhard Marx in Berli
Op. 2 No. 3, Carl Banck in Dresden, Op. 70 No. 23, Will
Speidel in Stuttgart, Op. 22 No. 3, E. Kauffmann in Tübinge
Op. 17 No. 7 und Felix von Woyrsch in Altona, Op. 3 No.
Von dem Balladenkomponisten Carl Loewe liegt ein Entwurf zu
Komposition des Liedes vor.

Schlußlied des Narren:

Und als ich ein winzig Bübchen war,

komponiert von Robert Schumann, Op. 128, im Winter 185
zu 51, ferner von C. Gallus, H. Küster und M. Weyermann –
von allen als einstimmiges Lied. — (Eine alte englische Melodie gie
Chappell a. a. O. S. 225.)

XXVI. Ende gut, alles gut.

Zwei deutsche Singspiele unter diesem Titel von Ferdinan
d'Antoine, Cöln 1794, und Baron Lichtenstein, Dessau 1800, sowi
ein französisches: «Tout est bien qui finit bien» von J. B. Wekerli
in Paris (Text von Malherbe) haben mit Shakespeare wohl kein
Verbindung.

Die Idee des Lustspiels ist frei (sehr frei) bearbeitet worden zu: Gillette von Narbonne, Operette in 3 Akten von Edmond Audran, Text von Chivot und Duru, aufgeführt am 11. November 1883 in Paris (Bouffes Parisiennes), in deutscher Übersetzung von Fr. Colberg (Ernst Schubert) am 25. Oktober 1884 in Berlin (Wallner-Theater).

XXVII. Mass für Mass.

a) Opern:

1. Richard Wagner: Das Liebesverbot (Die Novize von Palermo). Oper in 2 Akten. Text vom Komponisten. Gedichtet 1834, komponiert 1835—36, aufgeführt am 29. März 1836 am Stadttheater in Magdeburg, dessen Kapellmeister Wagner damals war. Das Werk ist nicht gedruckt. Wagner spricht im ersten Bande seiner «Gesammelten Schriften und Dichtungen» ausführlich über diese Jugendoper, deren Buch er frei nach Shakespeares Lustspiel gestaltet hatte.

b) Lieder:

'Take o take, those lips away'

ist bereits von John Wilson, Shakespeares Zeitgenossen, komponiert worden. Aus der Sammlung: *'Select Ayres to sing to the Theorbo or Bass Viol'* hat Frederick Bridge das Lied in seinen *'Songs from Shakespeare'* (London, Novello) abgedruckt.

Herder hat schon in den «Alten Volksliedern», Altenburg 1774, im 2. Buche eine Übertragung dieses Liedes:

Wend', o wende diesen Blick etc.

veröffentlicht; in Musik ist sie gesetzt worden von Goethes Freunden Sigmund Freiherrn von Seckendorff (Volks- und andere Lieder, 1779) und Joh. Fr. Reichardt (Kleine Klavier- und Singstücke, 1783), ferner von O. Claudius, Op. 39 No. 2, und H. Truhn, Op. 35 No. 5.

In Schlegels Übersetzung:

Bleibt, o bleibt ihr Lippen fern

hat Henry Hugh Pierson das Lied komponiert als Op. 26 No. 3.

XXVIII. Cymbeline.

Von musikalisch-dramatischen Werken, die den Stoff behandeln, ist mir nichts bekannt geworden. Antony Choudens in Paris, der

Sohn des bekannten Musik-Verlegers, soll im Jahre 1879 eine Oper Cymbeline, Text von Henri Meilhac, komponiert haben, zu einer öffentlichen Aufführung ist es indessen nicht gekommen.

a) Ältere Kompositionen zu Cymbeline:

1. William Boyce (1710—1779): *Dirge in Cymbeline.*

2. Theodor Aylward (1730—1801): *Six Songs in Harlequin's Invasion, Cymbeline, and A Midsummer Night's Dream.* In Partitur gedruckt in London.

b) Neuere Kompositionen:

Der vortreffliche Musiker Albert Dietrich, ein Freund von Schumann und Brahms, hat im Jahre 1880 die zur Handlung gehörige Musik komponiert und am 27. Dezember 1880 in Bremen aufgeführt (zur Bühnenbearbeitung des Stückes von Heinrich Bulthaupt). 1882 ließ Dietrich noch die Ouverture und Zwischenaktsmusik folgen; das ganze Werk ist im April 1883 in Oldenburg zur Aufführung gekommen. In demselben Jahre erschien die Partitur als Op. 38 im Druck, später auch der Klavierauszug, sowie ein verbindendes Gedicht Heinrich Bulthaupts für die Aufführung der Dietrichschen Musik im Konzertsaale.

Albert Schäfer, der in der Einleitung erwähnte sehr verdiente Schriftsteller, hat im Jahre 1885 die Ouverture zu Cymbeline komponiert, als sein Op. 28. Ob es zu einer Aufführung gekommen ist, weiß ich nicht.

Das Lied: '*Hark! hark! the lark at heaven's gate sings*' ist komponiert worden

1. in Herders Übersetzung:

Horch, horch, die Lerch am Himmelsthor singt

(1774 publiziert in: Alte Volkslieder, Altenburg), von Sigmund Freiherrn von Seckendorff 1779 in: Volks- und andere Lieder, II, Weimar, und von Joh. Friedr. Reichardt 1783 in: Kleine Klavier- und Singstücke, Königsberg.

2. in A. W. Schlegels Übersetzung:

«Horch, horch, die Lerch im Ätherblau»,

(aus der 1825 im Verlage von J. P. Sollinger in Wien erschienenen Ausgabe von Shakespeares sämtlichen dramatischen Werken), komponiert von Franz Schubert, Wien 1826, publiziert aus Schuberts Nachlaß um 1835 in Wien (das bekannte anmutige Lied, eines der schönsten, die Schubert geschrieben hat), ferner von Joseph

Klein, Berlin 1828 (aus Kleins: Gesängen aus Shakespeares Schauspielen), endlich C. F. Benckert und Stegmeyer.

Die in den sonstigen Ausgaben Schlegels gedruckte Lesart des Liedes:

«Horch! Lerch am Himmelsthor singt hell»

ist zweifellos öfters für Bühnenzwecke komponiert, indessen, so viel ich weiß, niemals mit Musik veröffentlicht worden. Albert Dietrich (siehe oben) hat die Version:

«Horch, Lerche singt im Himmelsblau»

benutzt.

Das Lied: «Fürchte nicht mehr Sonnenglut» ist außer von Dietrich noch von Henry Hugh Pierson (Op. 63 No. 3) komponiert worden.

XXIX. Ein Wintermärchen.

a) Opern:

1. Carlo de Barbieri: Perdita oder ein Wintermärchen. Romantische Oper in 4 Aufzügen. Text nach Shakespeare von Karl Groß. Aufgeführt am 11. Januar 1865 in Prag, 1865 ferner in Leipzig und Budapest, 1866 in Königsberg. Seitdem scheint das Werk, das nicht gedruckt ist, vom Repertoire verschwunden zu sein.

2. Max Bruch: Hermione. Große Oper in 4 Aufzügen. Text nach Shakespeare von Emil Hopffer. Aufgeführt am 21. März 1872 in Berlin. Partitur gedruckt als Op. 40 in Berlin. Noch Ende der 90er Jahre am Rhein mit Erfolg wieder aufgeführt. (Sehr wertvolle Musik.)

3. Henry Bereny: Das Wintermärchen. Oper. Text von Prasch. Komponiert 1898.

b) Musik zum Wintermärchen:

4. John Wilson (1594—1673): Lied: *Lawn as white as driven snow.*

5. William Boyce (1710—1779): '*Trio in* '*The Winter's Tale*'. (Welcher Text?)

6, William Linley (1767—1835): Lied: '*Lawn as white as driven snow*', neugedruckt in John Hullahs: *58 English Songs,* London, Augener.

7. Joseph Klein: Gesänge des Autolycus aus Shakespeares Wintermärchen. Publiziert in Berlin o. D.

8. Max Seifriz: Ouverture, 4 Zwischenakte, Verwandlungsmusik, Lieder des Autolycus, Tänze etc. Aufgeführt am 20. Februar 1874 in Stuttgart. Ungedruckt.

9. Louis Ehlert: Ouverture. Aufgeführt am 19. Januar 1854 in Berlin. Ungedruckt.

10. Friedrich von Flotow: Musik zum Wintermärchen. Aufgeführt Weimar 1859, Dresden 1863, in Berlin noch 1900 im königl. Schauspielhause.

11. Karl Flitner: Ouverture, Tanz der Schäfer und Hochzeitsmusik. Aufgeführt am 9. Januar 1885 in Schaffhausen. Ungedruckt.

12. Otto Oberholzer (Berlin): Ouverture. Komponiert 1885. Ungedruckt.

13. Jan Gall: Lied: «Wenn die Narzissel schaun durchs Moos». Op. 6 No. 1, Leipzig.

XXX. Der Sturm.

a) Opern:

Eine fast unübersehbar große Zahl von Opern sind unter dem Titel: «Der Sturm», «la tempestà», «la tempête», «la tempestad», «l'île sonnante», «l'île enchantée», «l'orage», «l'isola incantata», «l'isola capricciosa», «l'isola disabitata» etc. komponiert worden. Bei der großen Schwierigkeit, Partituren oder Textbücher der entlegeneren, meist ungedruckten Opern einzusehen, wird sich nicht leicht bestimmen lassen, ob die Werke mit Shakespeare zusammenhängen oder nicht. Gerade dasjenige Libretto, das die meisten und weitaus bedeutendsten Kompositionen gefunden hat: Metastasios Oper: L'isola disabitata (komponiert von Joseph Haydn, Traetta, Holzbauer, Salieri, Jomelli, J. G. Naumann, Spontini und acht anderen) fußt nicht auf Shakespeare. Wie es sich mit den Opern Monsignys (l'île sonnante, 1768), Carusos und Fabrizis (la tempestà, 1799 resp. 1788), Chapis (la tempestad, Madrid 1882), Navoigevilles, Foignets, Urichs (l'orage, 1793, 1798, 1879) und vielen anderen verhält, weiß ich nicht. Ich notiere hier die Werke, die sicher oder doch wahrscheinlich nach Shakespeare gestaltet sind.

1. John Christopher Smith: *Opera: 'The Tempest' adapted from Shakespeare's play.* London 1756. Partitur gedruckt 1756 in London bei Walsh. Zwei Gesänge daraus: '*Full fathom five*' und '*The owl is abroad*' sind in England lange Zeit populär geblieben.

2. Johann Heinrich Rolle: Der Sturm oder die bezauberte Insel. Text von Johann Samuel Patzke. Aufgeführt am 28. März 1782 in Berlin (Döbbelins Theater). Ungedruckt.

3. Franz Aspelmayer: Der Sturm. Aufgeführt 1786 in Wien, öfters mit Beifall gegeben. Ungedruckt.

4. Peter von Winter: Der Sturm. 3 Akte. Aufgeführt am 19. Oktober 1798 in München (komponiert 1793?)

5. Friedrich Haak: Die Geisterinsel. Singspiel in 3 Akten. Text nach Shakespeare von Friedrich Wilhelm Gotter (in Gotha). Komponiert 1794 in Stettin. Ungedruckt.

6. Friedrich Fleischmann: Die Geisterinsel (wie oben). Aufgeführt 1796 in Regensburg, 1798 in Meiningen. Ungedruckt.

7. Johann Friedr. Reichardt: Die Geisterinsel (wie oben). Aufgeführt 1798 in Berlin. Gedruckt 1799 in Berlin.

8. Johann Rudolf Zumsteeg: Die Geisterinsel (wie oben). Aufgeführt 1798 in Stuttgart. Gedruckt 1799 in Leipzig.

9. Wenzel Müller (der berühmte Singspiel-Komponist, Klassiker des Brettels): Der Sturm oder die Zauberinsel. Singspiel. Text von Karl Friedrich Heusler. Aufgeführt 1798 in Wien.

10. Adam Joseph Emmert: Der Sturm. Oper. Aufgeführt 1806 in Salzburg.

11. Philipp Jacob Riotte: Die Insel des Prospero. Oper nach Shakespeares Sturm. Text von Johann Gabriel Seidl. Aufgeführt 1834 in Brünn.

12. Enrik Rung: Der Sturm. Oper nach Shakespeare. Aufgeführt (in deutscher oder dänischer Sprache?) 1847 in Kopenhagen.

13. Jacques Fromental Halévy: La tempestà. Italienische Oper in 3 Akten. Text nach Shakespeare von Eugen Scribe. Aufgeführt 1850 im Queen's Theatre in London, dann 1851 in Paris.

14. Eduard Naprawnik: Der Sturm. Aufgeführt um 1860 in Prag.

15. Kaschperoff: Groza. Oper in 4 Akten. Aufgeführt in russischer Sprache am 11. November 1867 in Moskau.

16. Alphonse Duvernoy: La Tempête, drame lyrique d'après Shakespeare. Text von Armand Silvestre und Pierre Borton. Aufgeführt am 24. November 1880 in Paris (Châtelet).

17. Ernst Frank: Der Sturm. Oper nach Shakespeare. Text von Joseph Victor Widmann. Aufgeführt 1887 in Hannover.

18. Anton Urspruch: Der Sturm. Oper nach Shakespeare. Text von Emil Pirazzi. Aufgeführt in Frankfurt a/M. 1888.

19. Zdenko Fibich: Der Sturm. Czechische Oper. Aufgeführt 1895 oder 1896 in Prag.

b) Musik zum «Sturm».

20. Robert Johnson: *Music to: 'The Tempest'.* London 1612. Die Lieder: '*Where the bee sucks*' und '*Full fathom five*' stehen im Neudruck in Bridges '*Songs from Shakespeare*', London, Novello.

21. John Wilson (1594—1673) Lied: '*Where the bee sucks*'.

22. Mathew Lock: *Musick of 'The Tempest'.* London 1673. In Partitur gedruckt (zusammen mit Locks '*Psyche*') 1675. Neudruck: London 1857.

22a. Unbekannt: *Choice Ayres and Dialogues to Sing to the Theorbo or Bass Viol etc. To which in this new edition are added many more new Songs and also those Songs sung in the famous play called 'The Tempest' 1675.*

23. John Banister und Pelham Humfrey: *Music to 'The Tempest'* (wahrscheinlich in der Bearbeitung von Dryden und Davenant). London 1676. Je zwei Lieder beider Autoren stehen im Neudruck in Bridges obengenannter Sammlung.

24. Henry Purcell: *Music for Shadwells alteration of 'The Tempest'*, London 1690. Meisterliche Komposition. Zwei Lieder, nämlich: '*Come unto these yellow sands*' und '*Full fathom five*' werden seit 210 Jahren bei fast allen englischen Aufführungen des Werkes gesungen. Andere Teile der Musik, namentlich die zu der Schluß-'*Masque*', sind nur deshalb bei Seite gelegt worden, weil sie nicht zu der ursprünglichen Dichtung Shakespeares geschrieben sind. Neudrucke: London bei Lonsdale u. a.

25. Dr. Thomas Augustine Arne: *Music for the Masque in 'The Tempest' and the song: 'Where the bee sucks'.* London (Drury Lane Theatre 1746.) Das obengenannte Lied ist noch jetzt in England überaus volkstümlich. Neudrucke: London bei Lonsdale, Boosey u. a.

26. William Boyce: *The Masque in Shakespeare's Play of 'The Tempest'*, London um 1750.

27. Thomas Linley der Jüngere: *Chorus and two songs for introduction into 'The Tempest'*, London 1776. Neudrucke: London bei Lonsdale u. a.

28. Hector Berlioz: Dramatische Phantasie mit Chören über Shakespeares «Sturm», aufgeführt 1830 in der Großen Oper in Paris,

später vom Komponisten in sein lyrisches Monodram: Lelio, Op. 14, aufgenommen.

29. Julius Rietz: Ouverture, Op. 14. Orchesterstimmen und Klavierauszug gedruckt 1845 in Leipzig. Öfters aufgeführt.

30. Georg Vierling: Ouverture, Op. 6. Aufgeführt 1850 in Berlin. Partitur gedruckt ebendort. In einer ganzen Reihe deutscher Konzertinstitute aufgeführt.

31. Wilhelm Taubert: Musik zu Shakespeares «Sturm». Op. 134. Komponiert und aufgeführt 1855 in Berlin, zu Dingelstedts Bearbeitung. Partitur gedruckt 1863 in Leipzig, mit einem verbindenden Gedicht von Friedrich Eggers für Konzertaufführungen. — Das beste Werk des fruchtbaren Berliner Hofkapellmeisters. Es ging über viele Bühnen und Konzertsäle (u. a. 1862 Gewandhaus in Leipzig) und wird noch jetzt bei den Berliner Aufführungen des «Sturms» benutzt.

32. Arthur Seymour Sullivan: *The Music to Shakespeare's Tempest.* Op. 1. Teilweise schon 1861 in Leipzig komponiert (Sullivan war damals 19jährig und Schüler des Leipziger Konservatoriums). Erste Aufführung des vollständigen Werks am 5. April 1862 im Crystal-Palace-Konzert in London. Die Komposition ist seit 1862 gedruckt und in England sehr beliebt.

33. Peter Tschaikowsky: Der Sturm. Symphonische Dichtung. Op. 18.

34. Joachim Raff: Ouverture, im Jahre 1882 in Raffs Nachlaß gefunden. Ungedruckt.

35. Max Seifriz: Musik zum «Sturm» (Ouverture, Entreakts, Melodramen, Lieder, Chöre, Tänze), aufgeführt am 19. September 1873 in Stuttgart (Hoftheater), später, 1883, 19 mal im Victoria-Theater in Berlin.

36. Frank van der Stucken: Musik zum «Sturm» Op. 8. (Beschwörung und Tanz der Gnomen, Melodram, Tänze der Schnitter und der Nymphen, Höllenjagd.) Komponiert um 1880 in Weimar, Partitur gedruckt 1885 in Berlin.

Von einzelnen Liedern sind in Deutschland noch komponiert worden: «Fünf Faden tief» von Fr. von Boyneburgk und «Wo die Bien saugt» von H. Küster, Op. 7 No. 3.

Karl Immermann hat die Absicht gehabt, den «Sturm» für Mendelssohn als Oper zu bearbeiten; Mendelssohn ergriff den Plan mit Wärme, zur Ausführung ist er indessen nicht gekommen.

Zum Schluß möge eine Zusammenstellung der hervorragenderen Komponisten folgen:

1. Engländer. Zeitgenossen des Dichters: Thomas Morley. John Wilson. Robert Johnson. — 17. Jahrhundert: Humfrey. Banister. Lock. Purcell. Leveridge. — 18. Jahrhundert: Dr. Arne. John Christopher Smith. Boyce. Lampe. Aylward. William und Thomas Linley. — 19. Jahrhundert: Horn. Stevens. Bishop. Balfe. Sullivan. Mackenzie. Stanford.

2. Italiener. 18. Jahrhundert: Domenico Scarlatti. Vaccaj. Zingarelli. — 19. Jahrhundert: Mercadante. Rossini. Bellini. Verdi. Faccio.

3. Franzosen. 18. Jahrhundert: Jean-Jaques Rousseau. Dalayrac. Monsigny. Grétry (diese vier klassische Vertreter der frühen opéra comique). — 19. Jahrhundert: Berlioz. Adam. Halévy, Gounod. Thomas. Audran.

4. Dänen: Gade.

5. Polen: Moniuszko.

6. Russen: Tschaikowsky. Balakireff.

7. Czechen: Dvorak.

8. Deutsche: Haydn. Beethoven. — Aus der Zeit der Klassiker: Abt Vogler. Dittersdorf. Peter Winter. Zumsteeg. — Ältere Singspiel-Komponisten: Georg Benda. Anton Schweitzer. Wenzel Müller. Weigl. — Meister des älteren «volkstümlichen Liedes»: J. A. P. Schulz. André. Reichardt. — Komponisten des Goethe-Kreises: Seckendorff. Reichardt. Eberwein. — Romantiker: Weber. Schubert. Spohr. Schumann. Loewe. Brahms. — Neu-Romantiker: Wagner. Liszt. Cornelius. — Ferner noch: Conradin Kreutzer. Ludwig Berger. Friedrich Silcher. Ad. Bernh. Marx. Julius Rietz. Friedr. von Flotow. Otto Nicolai. Robert Volkmann. Albert Dietrich. Wilhelm Taubert und Henry Hugh Pierson (diese Beiden mit vielen Kompositionen vertreten). Julius Tausch. Franz Wüllner. Georg Vierling. Ad. Jensen. L. Ehlert. L. Schlottmann. Ant. Urspruch. Ernst Franck. Rob. Radecke. Jos. Rheinberger. Hermann Götz. Hans von Bülow. Joachim Raff. Max Bruch. Joseph Joachim. — Felix Weingartner. Hugo Wolf. Richard Strauß.

Shakespeare und das Burgtheater.

Eine Repertoirestudie

von

Rudolf Fischer.

Inhalt:

Das Theater bringt das Drama erst zur Vollendung. Dazu aucht es den Dramaturgen, der gar oft die Dichtung bühnenfähig achen muß, die Schauspieler, um dieselbe zu verlebendigen, den egisseur, damit die künstlerischen Einzelleistungen zu stilvoller inheit zusammenstimmen, den Dekorateur mit seinen ebenso vielältigen, wie wichtigen Bühnenkünsten, dazu braucht das Theater ber auch das Publikum, dem das Drama zu gleichzeitigem Massenenuß geboten wird. So greift das Theater in seinen geistigen Beürfnissen und Beziehungen weit aus. Ein Theaterrepertoire bietet arum Stoff zu einer Fülle von Untersuchungen. Es kann vom andpunkte der Litteratur aus betrachtet werden und wird zeigen, as von der dramatischen Gattung im höchsten Sinne lebensfähig ist er nicht, wie lange zeitlich-gebundenes lebendig bleibt. Oder es an einer dramaturgischen Studie zur Basis dienen, indem sich das teresse den Bühnenbearbeitungen des dichterischen Originales zuendet, um dessen Wandlungen unter dem Stilwechsel der Zeiten verfolgen. Oder es kann am Repertoire die Bedeutung der

Schauspielkunst für das Drama aufgewiesen werden oder der Regie kunst oder der Ausstattungskünste. Oder endlich können im Repertoire die Anzeichen gefunden werden für die ethisch-soziale Geschmacksrichtung des Publikums hinsichtlich der Probleme der dargestellten Dramen. In all diesen Fällen ist das Repertoire Mittel zum Zweck der jeweiligen Untersuchung. Selbstzweck wird es dem Forscher für die litterarische Bedeutung des Theaters. Im Repertoire des Theaters ist dessen litterarischer Zweck, Wert und Erfolg verbucht. Das ersieht man aus der chronologischen Reihe der aufgeführten Dramen. Für eine Repertoirestudie im strengen Sinne handelt es sich also nur um das was, nicht um das wie der theatralischen Leistung.

Der folgenden Studie zum Wiener Burgtheater liegt das Repertoire nicht nur der ältesten und vornehmsten deutschen Bühne zu Grunde, sondern auch der einzigen deutschen Bühne, die trotz notwendiger, zeitweiser Schwankungen in einer gefestigten Kunsttradition lebt, einer Bühne, die auf der Welt nur eine Rivalin hat, das Théâtre Français in Paris, das die «Burg» an Alter ebenso sehr übertrifft, wie es in seiner nationalen Beengtheit von dem litterarischen Kosmopolitismus der Burg übertroffen wird. Die theatralische Bedeutung der Burg berechtigt wohl das Aufgreifen de Themas.

Dieses Thema, «Shakespeare und das Burgtheater», befaßt sic also nur mit einem kleinen Ausschnitt aus dem Gesamtrepertoi dieser Bühne. Es ist seiner Natur nach zwiespältig. Es kann isolie behandelt werden, indem der Anteil und das Schicksal der Shake speareschen Dramen an der Burg repertoiremäßig festgestellt wir Das ist die erste Aufgabe — wichtiger für Shakespeare als für di Burg. Und das Thema kann kombiniert behandelt werden, inde die Bedeutung der Shakespeareschen Dramen innerhalb des Gesam repertoires klargelegt wird. Das ist die zweite Aufgabe — wichtig für die Burg als für Shakespeare. Im folgenden soll für diesm nur «Shakespeare am Burgtheater», noch nicht «Shakespeare i Burgtheater» den Gegenstand der Untersuchung bilden.

Unsere Studie will also vornehmlich zweierlei zeigen: erstens - in summarischer Betrachtung des Shakespeareschen Gesamtrepertoir — den Besitzstand der Burg an Shakespeare, zweitens — in gen tischer Betrachtung — die Besitznahme Shakespeares durch die Bur So möge das Gewordene aus dem Werden sich erklären. Schließlic soll noch das persönliche Moment, soweit es dieses Thema durchzieh

m Ausdruck kommen in einer Charakteristik der Burgtheater-
rektoren nach ihrem Verhältniß zu Shakespeare.

Die Zeit, welche diese Studie umfaßt, ist begrenzt durch das
atum der Entstehung des Burgtheaters als Hofbühne, das ist der
. April 1776, und durch den Schluß des abgelaufenen Jahrhunderts,
eatermäßig also durch den 30. November 1899.[1])

A. Der Besitzstand.

Shakespeare erscheint im Gesamtrepertoire der Burg mit 27 Stücken und 1951 Aufführungen in 122 Jahren. Somit hat er mit ³/₄ seiner 36 Stücke diese Bühne erobert und wird in 122 Jahren von 124 gespielt. Im andeutenden Durchschnitt ergiebt das für jedes Jahr 16, für jedes Stück 72 Aufführungen. Die Burg darf sich also mit gutem Recht auch eine «Shakespeare-Bühne» nennen.

Diese summarischen Ergebnisse müssen spezialisiert werden, indem man die Stücke in Gruppen teilt. Da es sich hier um lebendige Litteratur handelt, die nur von ihrer Wirkung auf das Theaterpublikum lebt, so muß das oberste Einteilungsprinzip von dieser Wirkung gewonnen werden. Sie ist mannigfaltig. Doch für die Masse des Publikums kommt wesentlich nur die Stimmung in Betracht, in die es durch das jeweilige Stück versetzt wird, weil es sich seinen Theatergenuß — besonders in Wien — aus dem unmittelbaren, naiven Eindruck holt. Das Publikum verlangt nun vom Drama entweder den Ernst, um sich zu erheben, oder den Scherz, um sich zu erheitern. Darum müssen auch die Shakespeare-Dramen zuoberst in

---

[1]) Das Urmaterial für die folgende Untersuchung liegt in Form einer fast lückenlosen Theaterzettelsammlung im Archiv der General-Intendanz der Hoftheater in Wien. Die Mühe der mechanischen Sichtung dieses Urmaterials wurde mir erspart durch die Liebenswürdigkeit des Kanzleidirektors der Intendanz, des Hofrats Dr. Eduard Wlassack. Er hat für die Zeit von 1776—1849 Jahreslisten der Vorstellungen entworfen, die die Titel der Stücke mit der Zahl der Aufführungen des betreffenden Jahres enthalten. Für die Benutzung dieses Privat-Manuskripts sage ich hiermit meinen wärmsten Dank. Von 1850 aufwärts lag mir dieselbe Liste gedruckt im periodisch erscheinenden «Jahrbuch des Kaiserlich Königlichen Hof-Burgtheaters» vor. Hier reicht das Theaterjahr vom 1. Dezember bis zum 30. November des folgenden Kalenderjahres (von geringen Terminverschiebungen in älterer Zeit abgesehen), an welcher Einteilung für die vorliegende Studie festgehalten wurde.

die ernste und heitere Gruppe geschieden werden, also einerseits in die Tragödie, die Historie, das Schauspiel, andererseits in das Lustspiel.[1]

Die ernste Gruppe hat 1454 Aufführungen von 20 Stücken in 121 Jahren zu verzeichnen, die heitere 497 Aufführungen von 7 Stücken in 87 Jahren.

Die ernste Gruppe schlägt also die heitere gar sehr: sie ist fast 3 mal so stark an Aufführungen wie an Stücken, erscheint um die Hälfte öfter, wenn man nach Spieljahren rechnet, d. h. sie steht in jedem Jahre im Repertoire, während die heitere sich in Summa nur über $^2/_3$ der Gesamtzeit erstreckt. Ihre durchschnittliche Jahresstärke mit 12 Aufführungen übertrifft ums doppelte die heitere Gruppe mit 6 Aufführungen. Im Hinblick auf die Zahl der Werke des Dichters schöpft sie dessen Vorrat fast völlig aus, indem sie sich von 23 ernsten Dramen 20 aneignet, während von 11 heiteren nur 7 — also $^2/_3$ — erscheinen (wobei die Tragikomödien «Troilus» und «Timon» als Zwitter außer Rechnung stehen).

Woher kommt das? Wohl von der größeren oder geringeren Bodenständigkeit der Gruppen. Der Ernst sitzt tief, wurzelt im allgemeinmenschlichen, ist darum auch überall und immer gleich verständlich, weil die zeitlichen und örtlichen Nuancen nicht im Kern stecken, sondern bloß an der Schale haften. Der Ernst ist im psychologischen verankert, während der Scherz meist mit dem jeweilig kulturellen verwickelt ist, aus zeitläufigen und ortständigen Konflikten erwächst. So findet die Komödie ein restloses Verständnis und damit die naive Anempfindung doch nur von dem Publikum, aus dessen kultureller Bedingtheit heraus sie entstanden ist. Hat nun Shakespeares Komödie auch nicht die realistische Aktualität — wie die Molières, so ist sie immerhin mit so viel Fäden an das elisabethinische London geknüpft, daß sie heute bei der Masse nicht mehr zu voller Wirkung gelangt.

Analog erklärt sich auch das verschiedene Repertoireschicksal der einzelnen Teile der ernsten Gruppe. Sie gliedert sich in drei Gattungen, in die Tragödie, die Historie und das Schauspiel. Eine Riesin ist die Tragödie mit 8 Stücken, 950 Aufführungen und 121 Spieljahren; bescheiden steht daneben das Schauspiel mit 4 Stücken, 237 Aufführungen und 71 Spieljahren; zwerghaft die Historie mit

---

[1]) Der «Kaufmann von Venedig» erscheint im Burgtheater wie auf allen deutschen Bühnen — dank der überragenden theatralischen Bedeutung Shylocks — als Schauspiel, muß also gegen den Autor aus der heiteren Gruppe in die ernste versetzt werden.

Stücken, 267 Aufführungen und 49 Spieljahren. Somit kommen im urchschnitt auf jede Tragödie 119, auf jedes Schauspiel 59, auf jede storie 33 Aufführungen. Daß die Tragödie fast viermal stärker als die Historie, beruht einfach darauf, daß jene universellen, se nationalen Geist atmet. Das Schauspiel ist minder universell und inder national und nimmt daher — fast mathematisch genau — ne Mittelstellung ein.

In diesen Thatsachen spiegelt sich das Ergebnis des freundlichen ampfes zwischen Direktion und Publikum. Jene bringt, dieses hält ie Stücke, beide machen so miteinander das Repertoire. In der urg ist die Direktion Shakespearefreundlich, sie bringt sehr viel om Dichter, wenn auch mit kluger Auswahl in Hinblick auf das ublikum, das sich dort, wo es ihn noch unmittelbar verstehen und arum genießen kann, gleichfalls sehr Shakespearefreundlich zeigt. Um diesen interessanten Kampf besser zu verstehen, muß ins Detail eingegangen werden. Hierzu muß die Untersuchung am Einzelstück einsetzen.[1])

Wonach läßt sich nun die Bedeutung des Einzelstückes für das Repertoire bemessen? Vor allem nach seiner

Stärke

— d. h. nach der Summe seiner Aufführungen. Für das Shakespearestück an der Burg schwankt diese Ziffer zwischen 3 und 289. Schafft man natürliche Stärke-Kathegorien, so darf man die Stücke von 3—8 Aufführungen tote nennen, von 17—38 schwache, von 57—289 starke, und es setzen sich die 28 Stücke aus 4 toten, 1 schwachen und 13 starken zusammen. Diese Zahlen sprechen deutch für den starken Shakespeare-Kult der Burg.

Sondert man nach den Gattungen, so entfallen von

	toten,	schwachen,	starken Stücken
auf die Tragödie:	0	2	6
„ „ Historie:	1	7	1
„ das Schauspiel:	1	1	2
„ „ Lustspiel:	2	1	4

Somit ist die Tragödie sehr stark (keine toten; schwach: stark = 1: 3), die Historie sehr schwach (eine tote; schwach: stark = 7: 1), ährend das Lustspiel nach den Extremen strebt (nur ein schwaches,

[1]) Von nun ab erscheinen statt 27 Stücke 28 in Rechnung, weil neben einrich IV.₁ und Heinrich IV.₂ eine Redaktion Heinrich IV. — eine Zusammenehung beider Stücke in ein Abend-füllendes Drama besonders gezählt werden muß.

aber zwei tote neben vier starken), das Schauspiel eine Mittelstellung einnimmt.

Die Stärke des Einzelstückes ist wesentlich mit bedingt durch dessen

Dauer,

die sich in der Summe der Spieljahre ausdrückt, namentlich der Jahre, in welchen das betreffende Stück aufgeführt worden ist. Für das Shakespearestück an der Burg schwanken diese Zahlen zwischen 1 und 102. Schafft man natürliche Dauer-Kathegorien, so darf man die Stücke von 1—3 Jahren seltene, von 4—20 mittlere, von 30—102 häufige nennen, und es setzen sich die 28 Stücke aus 4 seltenen, 12 mittleren und 12 häufigen zusammen. Diese Zahlen sprechen deutlich für den dauerhaften Shakespeare-Kult der Burg.

Sondert man nach den Gattungen, so entfallen von

	seltenen,	mittleren,	häufigen Stücken
auf die Tragödie:	0	2	6
„ „ Historie:	1	7	1
„ das Schauspiel:	1	1	2
„ „ Lustspiel:	2	2	3

Somit ist die starke Tragödie sehr dauerhaft (keine seltene; mittel: häufig = 1: 3), die schwache Historie wenig dauerhaft (eine seltene; mittel: häufig = 7: 1), während das extreme Lustspiel auch hier dieser Neigung folgt, das Schauspiel wiederum Ausgeglichenheit zeigt.

Vergleicht man die Stärke und Dauer der Einzelstücke, so ergiebt sich eine an sich zwar nicht notwendige, aber natürliche, mithin ziemlich genaue Übereinstimmung, welche aus umstehender Tabelle ersichtlich werde.

Diese nahe Übereinstimmung von Stärke und Dauer ist der Beweis einer fürsorglichen Repertoire-Behandlung der Shakespearestücke an der Burg. Eine solche Übereinstimmung setzt voraus, daß seitens der Direktion auf ein ständiges Kunst-Repertoire hingearbeitet wird, nicht auf ein flüchtiges Sensations-Repertoire. Dieses nützt die Zugkraft eines Stückes rasch und stark aus, spielt das Stück in dichtfolgenden Wiederholungen herab, erzielt damit eine große Zahl von Aufführungen im ersten Spieljahre, übersättigt jedoch mit diesem Stück das Publikum, so daß für die folgenden Jahre sich nur wenige oder gar keine Aufführungen erzwingen lassen. Das ist die Physiognomie des Repertoires vom Geschäftstheater, welches bei seinem Zufallspublikum auf Sensation spekuliert. Die vornehme

ofbühne als Kunstinstitut hat sich und ihrem Stammpublikum **genüber andere** Aufgaben und Interessen. Sie muß die Zugkraft **r Stücke auf** Jahre hinaus schonen, bringt im Einzeljahre wenig **ufführungen** desselben Stückes, aber dieses Stück in einer langen **eihe von Jahren** immer wieder. Solches Vorgehen wird sich die **irektion zur** Pflicht machen vor allem für den wertvollen Teil ihres **epertoires, also** für die klassischen Stücke. Und so verfährt man **ich im Burgtheater** Shakespeare gegenüber.

Tragödie			Historie			Schauspiel			Lustspiel		
	Auff. tot	Jahre selten		Auff. tot	Jahre selten		Auff. tot	Jahre selten		Auff. tot	Jahre selten
			John	3	1	Temp.	8	2	Well	5	1
									Wives	7	3
	schwach	mittel		schwach	mittel		schwach	mittel		schwach	mittel
Cor.	27	18	H VI_2	17	11	Cymb.	24	11	Errors	20	4
Anth.	38	10	H VI_1	21	12				Dream		9
			R II	25	15						
			H IV_2	28	17						
			H IV	29	17						
			H IV_1	31	17						
			H V	35	20						
	stark	häufig		stark	häufig		stark	häufig		stark	häufig
Caes.	67	30	R III	78	35	Tale	93	30	Dream	73	
Macb.	112	50				Merch.	112	47	Will	98	41
Lear	131	61							Shrew	135	51
Oth.	133	67							Ado	159	77
Rom.	153	68									
Haml.	289	102									

Den obigen Abkürzungen entsprechen die Titel der deutschen Übersetzung folgendermaßen: Cor. = Coriolan, Anth. = Antonius und Cleopatra, Caes. = Caesar, Macb. = Macbeth, Oth. = Othello, Rom. = Romeo und Julia, Haml. = Hamlet, John = König Johann, H = König Heinrich, R = König Richard, Temp. = Sturm, Cymb. = Cymbeline, Tale = Wintermärchen, Merch. = Kaufmann von Venedig, Well = Ende gut, alles gut, Wives = Die lustigen Weiber von Windsor, Errors = Komödie der Irrungen, Dream = Sommernachtstraum, Will = Was Ihr wollt, Shrew = Der Widerspenstigen Zähmung, Ado = Viel Lärmen um Nichts.

Die Untersuchung hat sich also der

Jahres-Stärke

des Einzelstückes zuzuwenden, zu fragen, wie oft ein Stück in einem Jahre aufgeführt wird.

Überschaut man das Gesamtrepertoire, so schwanken die Zahlen zwischen 1 und 12 (abgesehen von einem einzigen sündhaften Falle von 21) Aufführungen. Schafft man natürliche Kategorien der Jahresstärke, so darf sie bei 1—3 Aufführungen schwach, bei 4—6 mittel, bei 7—9 stark, bei 10—12 (21) sehr stark genannt werden. Es kommen auf schwach 698 Fälle, auf mittel 105, auf stark 16, auf sehr stark 8. Somit nimmt die vornehm-schwache Jahresstärke fast $^7/_8$ aller Fälle in Anspruch, die mittlere $^1/_8$, während die starke und sehr starke (i. V. von 2:1) nur sporadisch auftritt. Der Raubbau mit Shakespeare ist in der Burg unbekannt.

Sucht man nach einem bequemen und präzisen Überblick über die Jahres-Stärke, so genügt die Durchschnittsziffer. Man gewinnt sie für das Einzelstück, wenn man die Summe seiner Aufführungen durch die Summe seiner Spieljahre dividiert. Diese Ziffer schwankt zwischen 1,5 und 8,0 Aufführungen. Für die ausschlaggebende Kathegorie der «starken» und «häufigen» Stücke (mit 1560 Aufführungen von 1951, also mit $^4/_5$ vom Ganzen) schwankt die Ziffer zwischen 2,0 und 3,1 Aufführungen. So selten werden die zugkräftigsten Stücke im Einzeljahre gespielt, um sie dauernd besitzen zu können! Das ist freilich nur möglich bei dem Riesenreichtum des Jahresrepertoires an «stehenden» Stücken, d. h. solchen, die ohne besondere Vorbereitung jederzeit gut gespielt werden können, einem Reichtum, in welchem keine bessere deutsche Bühne der Burg auch nur von weitem nahkommt. Die minderen, kleinstädtischen Bühnen haben freilich wieder ein ungemein reiches Repertoire. Ihr Theaterpublikum füllt ihnen ja vor demselben Stück kaum drei Häuser. Sie müssen wechseln. So machen sie aus der Not eine Tugend, nur daß man ihrer leidigen Handwerkerei mehr die Not als die Tugend anmerkt. — Die Jahresstärke unterscheidet sich auch hinsichtlich der Gattungen. So schwanken die Ziffern für die Tragödie zwischen 2,0 und 2,8, für die Historie zwischen 1,5 und 1,8 Aufführungen im bekannten Gegensatz — wenn man bei den Tragödien von den «schwachen» und nicht dauerhaften Cor. und Anth. absieht und wenn man bei der Historie den «starken» und «häufigen»

R III (mit tragödienmäßigen 2,2 Aufführungen) außer Rechnung setzt, ein Stück, das sich ja auch innerlich der Tragödie stark nähert.

Im weiteren muß das Einzelstück nach seinem

Alter

bestimmt werden, d. h. nach der Zeit vom Eintritt in das Repertoire bis zum Austritt. Das Alter verrät die Zeit, innerhalb welcher das Stück zum geistigen Besitz des Repertoires gehört und hilft dadurch das geistige Niveau desselben mitbestimmen. Schafft man natürliche Alters-Kategorien, so müssen zuerst von den lebensfähigen Stücken (von 25 Jahren aufwärts) die lebensunfähigen (von 4 Jahren abwärts) geschieden werden. Es sind ihrer 4 — also $^1/_7$ vom Ganzen. Die Sterblichkeit der Shakespearestücke in der Burg ist also sehr gering. Nur die Historie John, das Schauspiel Tempest, die Lustspiele Well und Wives verstarben rasch. Die Tragödie glänzt in dieser kurzen Reihe durch Abwesenheit.

Von den lebensfähigen Stücken sind 5 langlebig (über 100 Jahre: 106—122), 16 mittellebig (über 30 Jahre: 35—91), 3 kurzlebig (über 20 Jahre: 25). Man darf sagen, Shakespeare wird in der Burg recht alt. Sehr charakteristisch verschieben sich diese Alters-Kathegorien innerhalb der einzelnen Gattungen, wobei das Schauspiel und Lustspiel hier zur Komödie zusammengezogen wird.

Von

	Tragödien[1])	Historien[2])	Komödien[3])	
sind langlebig:	4	—	1	Stücke
„ mittellebig:	4	5	7	„
„ kurzlebig:	—	3	—	„

Im großen Ganzen zeichnet sich also die Tragödie durch hohes, die Historie durch niedriges, die Komödie durch mittleres Alter aus. Der Tragödie fehlen kurzlebige, der Historie langlebige Stücke völlig, und die Komödie besteht fast nur aus mittellebigen. Das Alter eines Stückes umfaßt nun meistens mehr, oft viel mehr Jahre als die Summe der Spieljahre ausmacht, da ja nicht jedes Stück auch jedes Jahr gespielt wird, sondern kleinere und größere Spielpausen sich

---

[1]) Mittellebig: Anth. (45), Caes. (48), Rom. (84), Macb. (91); langlebig: Cor. (111), Oth. (113), Lear (120), Haml. (122).

[2]) Kurzlebig: H V, H VI_1, H VI_2 (je 25); mittellebig: R II (35), R III (48), H IV_1, H IV_2 (je 70), H IV (87).

[3]) Mittellebig: Tale (38), Dream (46), Errors (48), Will (60), Shrew (62), Merchant (62), Cymb. (72); langlebig: Ado (106).

einstellen. Somit bedarf die Altersbestimmung einer Ergänzung. Es muß das Verhältnis der aktiven Spieljahre zu den passiven Pausenjahren für das Einzelstück festgelegt werden, damit die Reihenfolge seiner Aufführungen beiläufig kenntlich werde. Sie ist ziemlich geschlossen, wenn die Zahl der aktiven Jahre die der passiven übertrifft, umgekehrt ziemlich offen. Ob also ein Stück während seiner Lebenszeit im Repertoire dicht oder dünn gesät erscheint, das verrät die

Frequenz.

Von dieser Untersuchung sind die 4 lebensunfähigen Stücke auszuschließen, sie haben bei ihrer flüchtigen Existenz eben fast nie Pausen.

Überschaut man die Gesamtheit der 24 lebensfähigen, so bewegen sich die die Frequenz andeutenden Verhältnisse der Spiel- und Pausenjahre zwischen 5:1 und 1:5$^1/_2$ (mit einer einzigen Ausnahme: 1:11). Am dichtesten ist also die Frequenz, wenn auf 5 Spieljahre durchschnittlich 1 Pausenjahr entfällt, am dünnsten, wenn auf 1 Spieljahr 5$^1/_2$ Pausenjahre kommen. Die Übergänge zwischen diesen Extremen erfolgen in sachter Abstufung. Teilt man diese Frequenzreihe in ihre beiden natürlichen Hälften, in die erste, die dichte (von 5:1 bis + 1:1), worin die Spieljahre die Pausenjahre überwiegen, und in die zweite, die dünne (von 1: + 1 bis 1:5$^1/_2$, resp. 1:11), worin die Pausenjahre die Spieljahre überwiegen, so zählt die erstere 13, die letztere 11 Stücke. Die beiden Frequenz-Kathegorien halten sich das Gleichgewicht, für die Gesamtheit bleibt die Frequenz dank ihrer gleichmäßigen Verteilung ausdruckslos.

Sondert man aber nach den drei Gattungen, so stellt sich sofort ein charakteristisch wechselnder Ausdruck ein. Die starke Tragödie[1]) strebt nach dichter Frequenz, denn von ihren 8 Stücken sind 6 dicht, 2 dünn, (i. V. von 3:1), die schwache Historie[2]) strebt nach dünner Frequenz, denn von ihren 8 Stücken sind 2 dicht, 6 dünn (i. V. von 1 : 3), die Komödie[3]) nimmt eine Mittelstellung ein, denn von ihren 8 Stücken sind 5 dicht, 3 dünn (i. V. von 1$^2/_3$:1).

---

[1]) Haml. (5:1), Rom. (4$^1/_4$:1), Caes. (1$^3/_4$:1), Oth. (1$^1/_2$:1), Macb. (1$^1/_2$ = 1), Lear (+ 1:1); Anth. (1:3$^1/_2$), Cor. (1:5).

[2]) H V (4:1), R III (— 3:1); H VI$_1$ (1: + 1), H VI$_2$ (1:1$^1/_5$), R II (1:1 [illegible]), H IV$_1$ (1:3), H IV$_2$ (1:3), H IV (1:4).

[3]) Shrew (4$^2/_3$:1), Tale (3$^3/_4$:1), Merchant (+ 3:1), Ado (2$^2/_3$:1), [illegible] (+ 2:1); Dream (1:4), Cymb. (1:5$^1/_2$), Errors (1:11).

Auch die Frequenz stimmt mit ihren Ergebnissen zu denen der früher angewandten Kriterien für die Charakterisierung der einzelnen Gattungen.

Im bisherigen wurde das Shakespeare-Repertoire als Ganzes gefaßt. Es trägt den Stempel großer Shakespeare-Freundlichkeit sowohl seitens der Direktion, wie des Publikums. Fast alle bühnenfähigen Dramen des Dichters sind vertreten, die meisten derselben haben sich eine feste und dauernde Stellung im Repertoire der Burg erobert, sie erscheinen zahlreich und oft auf der Bühne, zwar schwach im Einzeljahre, aber stark, weil durch viele Jahre in ziemlich geschlossener Reihenfolge. Dabei stellen sich für die einzelnen Gattungen der Tragödie, Historie und Komödie (mitunter hier auch nach der Spaltung: für das Schauspiel und Lustspiel) charakteristische Unterschiede ein. Sie wurden gefunden in den repertoiremäßigen Eigenschaften des Einzelstückes. Diese Kriterien waren die Stärke, die Dauer, die Jahresstärke, das Alter und die Frequenz. Darin spiegelte sich die Bedeutung der Gattung für das Repertoire. Zwei erklärende Momente machen sich hierfür geltend: die Aufnahme der Gattung seitens des Publikums, was durch den Grad der Fremdartigkeit unbewußt sich regelt, und die Behandlung der Gattung seitens der Direktion — unter dem Druck des Publikums. In der Stärke und Dauer wird der Einfluß des Publikums merklicher, in der Jahresstärke, im Alter und der Frequenz aber der Einfluß der Direktion. Der universellen Tragödie war große Bedeutung zuzuerkennen, der nationalen Historie geringe, die Komödie stand inmitten beider. Dieß die Schlußbilanz aus der summarischen Betrachtung des Shakespeareschen Gesamt-Repertoires.

Nähere Aufschlüsse und bessere Begründung vom Wert dieser Bilanz kann man im weiteren gewinnen an der Hand der Chronologie, wenn man den Besitzstand aus der schrittweise verlaufenden Besitznahme zu verstehen sucht, wenn man das Shakespeare-Repertoire der Burg in seinem Werden verfolgt.

B. Die Besitznahme.

Die Untersuchung nimmt hier äußerlich den chronologischen, innerlich den genetischen Standpunkt ein.

Zur Chronologie des Burgtheaters genügt der Hinweis, daß es als Hofbühne seit 1776 besteht. Für die Entwicklungsgeschichte

muß weiter ausgeholt werden. Das obige Datum ist sozusagen bloß ein offizielles. Eine bereits alte Theatertruppe tritt in den Hofdienst unter der Regierung des vielseitigen Reformkaisers Josef II. Sachlich wird damit nichts neues geschaffen, aber für die Organisation der Truppe ist der Wandel doch von tiefeinschneidender Bedeutung. Die neue Hoftruppe hat gegenüber der früheren Privattruppe die Sicherheit der Existenz gewonnen, freilich auch vieles von der früheren Freiheit verloren. Die künstlerischen Anfänge des Burgtheaters reichen jedoch viel weiter zurück, verlieren sich ins dämmerhafte. Greifbar wird die Entwicklung mit dem Jahre 1741, als die große Kaiserin Maria Theresia das «Ballhaus an der Burg» dem Theaterprinzipal Selliers für Bühnenvorstellungen überläßt Auf diese Vorzeit von 1741 bis 1775 läßt sich eine systematische Repertoirestudie leider nicht ausdehnen, weil das Repertoire dieser Frühperiode nur sehr lückenhaft überliefert ist. Wäre es das nicht, so müßte auch die Shakespearestudie schon hier einsetzen, denn Aufführungen von Hamlet (in der Bearbeitung von Heufeld) sind seit 1773, von Macbeth (in der Bearbeitung von Stephanie d. J.) sind seit 1772, von Dream (in der Bearbeitung von Moll) sind seit 1773, von Wives (in der Bearbeitung von Pelzel) sind seit 1772 nachzuweisen.

So kann die systematische Untersuchung erst mit 1776 einsetzen. Die Entwicklung der Hofbühne, die zugleich eine Großstadtbühne ist und sich bald den Rang der ersten deutschen Bühne erobert hat, wird naturgemäß nicht nur von künstlerischen Einflüssen, sei es theatralischen oder litterarischen betroffen, sondern gar sehr auch von politisch-kulturellen. Darum muß wohl der Haupteinschnitt in der Entwicklung der Burg gerade in die Mitte des 19. Jahrhunderts gelegt werden. Österreich wandelt sich gründlich nach der Revolution unter dem jungen Kaiser, auch das alte Burgtheater wird verjüngt. Zu den äußeren Einflüssen treten innere: litterarisch gährt es auf dramatischem Gebiete und ein neuer, kraftvoller Reformdirektor reißt mit Laube die Zügel der Theaterregierung in seine Hände. So kann man für die Burg von zwei Epochen sprechen, von der alten Zeit (1776—1849), von der neuen (1850—1899). Die beiden Epochen teilen sich wiederum organisch in je zwei Perioden. Die erste reicht von 1776—1813. Die Entwicklung des Theaters vollzieht sich hier ziemlich sprunghaft — wie im Abbild der widerspruchsvollen Zeiten — man denke an Gegensätze wie Kaiser Josef und Kaiser Franz, an die ganz Europa durchzitternde große französische Revolution, an den reformatorischen Despotismus des großen Napoleon

an die absinkende französische, die aufstrebende deutsche, klassische Litteratur, an die Stilkämpfe der Schauspielkunst. Nun aber kommt die lange Friedenszeit. Das Burgtheater nutzt sie zu Beginn seiner zweiten Periode (1814—1849) unter der geistigen Führung des geistvollen Schreyvogel zu seiner inneren Festigung. Auf das mächtige Aufstreben folgt in naturgemäßem Verlauf Stillstand und dann Rückgang bis zum Anbruch der neuen Epoche. Deren erste Periode reicht von 1850—1888. Dieser Einschnitt ist vor allem sehr sinnfällig durch eine scheinbare Äußerlichkeit gekennzeichnet: das Theater übersiedelt zum erstenmale seit seinem mehr als hundertjährigen Bestande in ein neues Haus, aus einem bescheidenen, aber intimen Heim am Michaelerplatz «nächst der Burg» in den großen, prunkenden Palast am Franzensring. Es ist, als ob man die alten Saiten auf eine neue Geige gespannt hätte — die Resonnanz hat sich gründlich verändert. Dazu die neue Revolution auf litterarischem Boden, der schritthaltende Wandel in der Schauspielkunst und ein neuer traditionsloser Reform-Direktor in Burckhard! In dieser nicht abgeschlossenen und noch ungeklärten Periode steht das Burgtheater von heute.

Diese zwei Epochen (1776—1849, 1850—1899) und vier Perioden (1776—1813, 1814—1849, 1850—1888, 1889—1899) spiegelt in charakteristischen Merkmalen das Repertoire wieder. Ja sogar in das kleine und scheinbar gegenwart-entrückte Shakespeare-Repertoire läßt sich dies verfolgen.

Die Besitznahme Shakespeares seitens der Burg vollzieht sich innerhalb ihres 124jährigen Bestehens langsam und schrittweise. Die erste Novität erscheint im dritten, die letzte im einhundertzweiten Jahre.

Teilt man nach Epochen, so erwirbt das alte Repertoire 16, das neue 12 Stücke. Scheidet man diese nach den Gattungen, so entfallen auf das alte Repertoire 6 Tragödien, 3 Historien, 2 Schauspiele und 5 Lustspiele, auf das neue 2 Tragödien, 6 Historien, 2 Schauspiele und 2 Lustspiele. Die alte Zeit begünstigt also die in Stimmung extremen Gattungen der Tragödie und des Lustspiels ($11:5 = 2^1/_5:1$), die neue Zeit hingegen die mittleren Gattungen der Historie und des Schauspiels ($8:4 = 2:1$). Es ist bezeichnend, daß sich das geistig schärfer profilierte zuerst durchsetzt.

Sondert man nach den vier Perioden, so entfallen an Neuerwerbungen:

auf	I:	8 Stücke[1]	(5 T	1 H	1 S	1 L)
„	II:	8 „ [2]	(1 „	2 „	1 „	4 „)
„	III:	12 „ [3]	(2 „	6 „	2 „	2 „)
„	IV:	0 „				

Wie man deutlich sieht, bricht sich zuerst die Tragödie die Bahn, dann das Lustspiel, zuletzt die Historie, während das Schauspiel — ohnedieß geringfügig an Zahl — gleichmäßig vordringt. Diese chronologische Reihenfolge der drei Hauptgattungen begreift sich aus dem Grad ihrer Fremdartigkeit. Die universelle Tragödie erobert leicht und am frühesten ihren Platz im Repertoire, dem etwas bodenständigeren Lustspiel wird das schon schwieriger, die einseitig nationale Historie bringt dies erst spät zu Wege.

So erfolgt die Aufnahme der Stücke seitens der Direktion. Nun fragt es sich, welche Stellung das **Publikum** zu diesem Vorgehen nimmt. Das typische Schicksal einer Shakespeare-Novität in der Burg ist ein dreifaches: entweder die Première hat Erfolg und hält sich im Repertoire, oder sie hat keinen Erfolg und verschwindet nach kurzer Zeit für immer aus dem Repertoire, oder endlich sie hat vorerst keinen Erfolg, ersteht aber nach längerer Zeit als erfolgreiche Reprise zu neuem und dauerndem Leben im Repertoire. Ändert man nun die obigen «Tabellen der Direktion» zu «Tabellen des Publikums», indem man die Mißerfolge ausschaltet und die erfolgreichen Reprisen einschaltet, so kann man ersehen, wie die Absichten der Direktion durch den Geschmack des Publikums berichtigt werden, wie das litterarische Repertoire sich zum theatralischen umgestaltet.

Teilt man nach Epochen, so bürgert das alte Repertoire 10, das neue 14 Stücke ein. Scheidet man nach Gattungen, so entfallen auf das alte Repertoire 5 Tragödien, 0 Historien, 2 Schauspiele und 3 Lustspiele, auf das neue 3 Tragödien, 8 Historien, 1 Schauspiel und 2 Lustspiele. Das Publikum der alten Zeit begünstigt also die in Stimmung extremen Gattungen der Tragödie und des Lustspiels (8:2 = 4:1) noch viel mehr, als das schon die Direktion ($2^1/_5$: 1) gethan. Natürlich aus demselben Grunde. Der naivere Geschmack

---

[1]) 1778: Haml., 1780: Lear, 1782 Cymb., H IV, 1785: Oth., 1789: Cor., 1793: Ado, 1808: Macb. —

[2]) 1816: Rom., 1827: Merchant, 1828: H IV_1, H IV_2, Well, 1838: Shrew, 1839: Will, 1846: Wives. —

[3]) 1850: Caes., 1851: Errors, 1852: R III, 1854: Anth., Dream, 1862: Tale, 1863: R II, 1868: John, 1873: H VI_1, 1874: H VI_2. 1875: H V, 1877: Temp. —

Masse ist ja dem leichter zu fassenden Extrem noch zugänglicher der feiner reagierende Geschmack des Einzelnen.

Sondert man nach den vier Perioden, so entfallen an erfolg- :hen Erwerbungen:

auf I:	6	Stücke[1])	(4 T	0 H	1 S	1 L)
„ II:	4	„ [2])	(1 „	0 „	1 „	2 „)
„ III:	13	„ [3])	(3 „	8 „	1 „	1 „)
„ IV:	1	„ [4])	(0 „	0 „	0 „	1 „)

Die Grundzüge der Direktionstabelle treten auch hier noch :härfer zu Tage. Beim Einzug ins theatralische Repertoire marschiert ie Tragödie machtvoll an der Spitze, die Historie erscheint erst im achtrab, die Komödie (S + L) findet sich in fast gleichmäßiger erteilung vorne, mitten und hinten.

Wurde im bisherigen das Anwachsen des Shakespeare-Repertoires urch den Eintritt der einzelnen Stücke in den Spielplan bloß ummarisch angedeutet, so muß nun dadurch ins Detail eingegangen erden, daß das einzelne Repertoire-Jahr der Untersuchung zu runde gelegt wird. Das Einzeljahr charakterisiert sich für die irektion durch die Zahl der Stücke, für das Publikum durch die ahl der Aufführungen. Jene setzt die Stücke an, dieses schafft urch seinen Besuch die Aufführungen.

a) Zahl der Stücke.

Sie schwankt für das Einzeljahr zwischen 1 und 16. Nennt man Jahre von 1—8 Stücken dünne, die mit 9—16 dichte, so entfallen

auf die alte Epoche: 71 dünne und 1 dichtes Jahr,
„ „ neue „ 6 „ „ 44 dichte Jahre.

Der Unterschied ist riesig. Die Shakespeare-Freundlichkeit der ektion steigt mächtig von der alten zur neuen Zeit. Doch ist der ung kein so weiter, als die Epochen anzeigen. Nach Perioden ondert mildert sich die Schroffheit der Übergänge. Gliedert man

---

[1]) 1778: Haml., 1780: Lear, 1782: Cymb., 1785: Oth., 1793: Ado, 1808: Macb.
[2]) 1816: Rom., 1827: Merchant, 1838: Shrew, 1839: Will.
[3]) 1850: Caes., 1851: (Cor.), (H IV), 1852: R III, 1854: Dream, 1862: Tale. 3: H VI_1, 1874: H VI_2, 1875: (R II), (H IV_1), (H IV_2), H V, 1878: (Anth.).
[4]) 1898: (Errors).
Um die Premièren von den Reprisen abzuheben, stehen diese in Klammern.
Unhaltbar waren: 1823: Well, 1846: Wives, 1868: John, 1877: Temp. läufig unhaltbar waren: 1782: H IV, 1789: Cor., 1828: H IV_1, H IV_2, 1851: ors, 1854: Anth., 1863: R II. —

nämlich schärfer zwischen Jahren von 1—4 Stücken, also schwachen, von 5—8, also mittleren, von 9—12, also starken und von 13—16, also sehr starken, so entfallen

auf	sw.	m.	st.	sst.	Jahre
in I:	36	—	—	—	"
" II:	15	20	1	—	"
" III:	1	4	24	10	"
" IV:	1	—	3	7	"

Der Anstieg der Jahreszahl der Stücke erfolgt stufenweise, mithin der Ausbau des Shakespeare-Repertoires stetig. I kennt nur schwache Jahre, II nur schwache und mittlere, wovon diese bereits um $^1/_8$ überwiegen, in III fehlen die schwachen, verschrumpfen die mittleren auf $^1/_9$, verhält sich st:sst = $2^2/_5$: 1, in IV = 1 : $2^1/_3$ bei Verlust von sw und m (wobei von einmaligen Ausnahmen abgesehen wird).

Einfacher noch drückt sich dieses schrittweise Anwachsen im Jahresdurchschnitt aus. Von den beiden Epochen hat für jedes Jahr die alte 3,6, die neue 11,3, von den Perioden I 2,2, II 5,0, III 11,0, IV 12,2 «Stücke» zu verzeichnen.

So wird Shakespeare durch die Direktion in stetem Anstieg gefördert.

b) Zahl der Aufführungen.

Sie schwankt für das Einzeljahr zwischen 2 und 42. Nennt man die Jahre mit 2—15 Aufführungen dünne, die mit 16—42 dichte, so entfallen

auf die alte Epoche: 66 dünne und 6 dichte Jahre,
" " neue " 5 " " 45 " "

Der Unterschied ist riesig. Die Shakespeare-Freundlichkeit des Publikums steigt mächtig. Nach Perioden gesondert mildert sich auch hier die Schroffheit der Übergänge. Gliedert man zwischen Jahren mit 2—10 Stücken, also schwachen, mit 11—15, also mittleren, mit 16—25, also starken und mit 26—42, also sehr starken, so entfallen

auf	sw.	m.	st.	sst.	Jahre
in I:	35	—	1	—	"
" II:	15	16	4	1	"
" III:	—	4	19	16	"
" IV:	—	1	3	7	"

Der Anstieg der Jahreszahl der Aufführungen erfolgt stufenweise, mithin mehrt sich das Interesse des Publikums für Shakespeare stetig.

kennt nur schwache Jahre, II gleichviel schwache und mittlere, er erst $^{1}/_{9}$ starker, III keine schwachen, nur mehr $^{1}/_{10}$ mittlerer id fast gleichviel starke und sehr starke, IV keine schwachen und ittleren und mehr als doppelt soviel sehr starker als starker (wobei in einmaligen Ausnahmen abgesehen wird).

Knapper im Jahresdurchschnitt ausgedrückt hat von den beiden pochen die alte 9, die neue 26, von den Perioden I 6,4, II 11,5, I 24,8, IV 30,3 «Stücke» für jedes Jahr zu verzeichnen. So teigt in stetem Anstieg das Interesse des Publikums für hakespeare.

c) Direktion und Publikum.

Vergleicht man das Verhalten beider zum Dichter, so springt er Parallelismus im rüstig vorschreitenden Shakespeare-Cult in die ugen. Das liefert nicht nur das Zeugnis für die gute Absicht der Direktion und die gute Einsicht des Publikums, sondern den theaalisch noch wichtigeren Beweis, daß die Direktion im großen Ganzen ir Publikum versteht. Für das geistige Verhältnis von Direktion ı Publikum gibt es drei typische Fälle. Entweder bringt die irektion zu wenig Stücke einer bestimmten Art ins Jahresrepertoire ler zu viel oder gerade genug, indem sie die Aufnahmsfähigkeit s Publikums entweder unterschätzt oder überschätzt oder richtig hätzt. Das hat dann seine greifbaren Folgen im Repertoire. Im sten Falle werden die einzelnen Stücke übermäßig stark besucht, o übermäßig oft gegeben, im zweiten Falle tritt das Gegenteil ein, letzten herrscht Harmonie. Kennbar wird das, wenn man — ter Berücksichtigung der vorschlagenden Tendenz — je zwei mittelbar einander folgende Zeitabschnitte vergleicht.

Wollte man dies am Shakespeare-Repertoire der Burg illustrieren, ergeben sich 3 Periodenpaare: I + II, II + III, III + IV. zu die durchziehende Tendenz des steigenden Shakespeare-Cultes. mmt man die präzisen Durchschnittszahlen, so verhält sich:

I:II für die Direktion wie 2,2: 5,0 = 1: + 2
„ das Publikum „ 6,4: 11,5 = 1: — 2

Das heißt: Direktion wie Publikum sind in II doppelt so Shakespeareundlich als in I, denn die Direktion bringt pro Jahr in II doppelt viele Stücke heraus als in I, das Publikum leistet sich pro Jahr II doppelt so viele Aufführungen als in I. Immerhin besteht er aber noch eine merkliche Nuance zwischen Direktion und Puikum. Die Shakespeare-Freundlichkeit der Direktion drückt sich

im Verhältnis von eins zu «stark zwei», die des Publikums in dem von eins zu «schwach zwei» aus. Folglich ist in II die Direktion noch etwas Shakespeare-freundlicher als das Publikum.

Weiteres verhält sich:

II:III für die Direktion wie 5,0:11,0 = 1:2 $^1/_5$
„ das Publikum „ 11,5:24,8 = 1:2 $^1/_6$

Wiederum steigt von II zu III die Shakespeare-Freundlichkeit und zwar hier um mehr als das Doppelte und auch in fast ganz gleicher Stärke bei Direktion und Publikum, so daß sich die beiden Repertoire-bildenden Mächte hier in völliger Übereinstimmung befinden.

Endlich verhält sich:

III:IV für die Direktion wie 11,0: 12,2 = 1:1 $^1/_9$
„ das Publikum „ 24,8: 30,3 = 1:1 $^1/_5$

Abermals erhöht sich von III zu IV die Shakespeare-Freundlichkeit, doch nicht sehr: bei der Direktion gar nur um $^1/_9$, beim Publikum bloß um $^1/_5$, aber immerhin beim Publikum etwas mehr als bei der Direktion.

Überschaut man den ganzen Verlauf, so gewahrt man, daß zuerst (in II) die Direktion das Publikum zu Shakespeare erfolgreich erzieht sie schreitet voran, es folgt knapp hinterdrein; dann gehen (in III) Direktion und Publikum nebeneinander her, endlich (in IV) bleibt die Direktion um ein geringes hinter dem Publikum zurück.

So endet die historisch-theoretische Studie in der praktischen Weisung an die gegenwärtige Direktion: mehr Shakespeare, das Publikum verlangt es.

d) Die Schichten des Publikums.

Bisher war vom Publikum schlechtweg die Rede. Sieht man schärfer hin, so scheidet es sich in verschiedene Gruppen. Man kann sich das beiläufig versinnlichen durch eine Reihe von konzentrischen Kreisen. Der innere, kleine Vollkreis wäre das Stammpublikum, welches keine, irgendwie neuartige Aufführung versäumt. Daran lagert sich der mittlere Kreisring von ziemlich treuen Besuchern des Hauses, die sich aber doch nur bei den wichtigeren Repertoire-erscheinungen einstellen. Der äußere Kreisring endlich umfaßt die seltenen Gäste, die bloß durch besondere Auffälligkeiten herangelockt werden. Das Publikum der Einzelstücke ist also verschieden groß je nach der Massenwirkung, die die verschiedenen Stücke auszuüben vermögen — ganz abgesehen von ihrer dauernden Zugkraft. Diese Massenwirkung findet im Repertoire ihren natürlichen Ausdruck vor

allem in der Jahresstärke des Einzelstückes. Je größer die Nachfrage, desto häufiger das Angebot. Mit der weiterreichenden Wirkung mehren sich die Wiederholungen im Jahre. So kann an der Hand der Jahresstärke — wenigstens beiläufig — der Machtbereich Shakespeares über das Publikum hin bestimmt und durch die Perioden verfolgt werden.

Die Jahresstärke schwankt zwischen 1 und 12 (resp. 21) Aufführungen. Teilt man nach natürlichen Kathegorien, so erhält man schwache Fälle mit 1—3, mittlere von 4—6, starke mit 7—12 (resp. 21) Aufführungen. Die starke Kathegorie ist nur sehr selten vertreten.

Sondert man nach Perioden und stellt man den schwachen und mittleren Fällen die starken gegenüber, so verhält sich:

(sw + m):st in	I	wie	80: 1	= 80:1
„	II	„	176: 4	= 44:1
„	III	„	418:13	= 32:1
„	IV	„	129: 6	= 21:1

Fälle von «starker» Jahresstärke kommen also in I so gut wie nicht vor — der weiteste Kreis des Publikums ist in I mithin noch nicht Shakespeare-reif. Von II bis IV steigert sich die Anteilnahme der «outsiders» in weiten Sprüngen.

Stellt man die häufigeren Kathegorien gegeneinander, so verhält sich:

sw.:m. in	I	wie	57:23	= $2^1/_2$:1
„	II	„	154:22	= 7: 1
„	III	„	375:43	= $8^3/_4$:1
„	IV	„	112:17	– $6^1/_2$:1

Die vier Perioden zerfallen darnach in die 2 Gruppen I und II + III + IV. In I ist die mittlere Kathegorie relativ stark, später (II—IV) relativ schwach vertreten. In I werden also die noch wenigen Shakespearestücke im einzelnen häufiger, später die schon zahlreichen im einzelnen seltener besucht. Der Genuß des Publikums war früher intensiver und wurde extensiver, die Sucht nach Abwechselung stieg im Publikum, die Direktion folgte dieser Tendenz.

Die Untersuchung hatte sich die Aufgabe gestellt, das Anwachsen des Shakespeare-Cultes an der Burg in deren Entwicklungs-Epochen und Perioden eingehend zu schildern. Hierbei wurde durch das Kriterium der Jahreszahl der Stücke das Vorgehen der Direktion, durch das Kriterium der Jahreszahl der Aufführungen das Verhalten

des Publikums in helles Licht gerückt. Es sollte aber auch gezeigt — oder mindestens angedeutet — werden, wie weit das Interesse für Shakespeare zu den verschiedenen Zeiten ins große Publikum hineinreicht und wie er vom intimeren Publikum genossen wird. Hierzu bot sich in der Jahresstärke des Einzelstückes — wiederum im Einzeljahre besehen — das Kriterium. Die Untersuchung richtete sich vorerst an die Gesamtheit, somit, an das Shakespearestück überhaupt, um im summarischen Ergebnis den Wegweiser für das Detail zu gewinnen. Nun muß ins Detail eingegangen, d. h. nach den Gattungen geschieden werden, um zu den wertvolleren Spezial-Ergebnissen gelangen zu können.

1. Die Tragödie.

Alle Jahre sind besetzt bis auf ein leeres Jahr.

a) Zahl der Stücke im Einzeljahr.

Sie schwankt zwischen 1 und 8. Nennt man Jahre mit 1—3 Stücken schwach, mit 4—5 mittel und mit 6—8 stark, so ist I nur sw, II sw und m (i. V. wie $1^1/_2$:1), III sw und m und st (i. V. wie 1:2:1), IV nur m und st (i. V. wie $2^2/_3$:1).

Die Jahreszahl der Stücke steigt stetig.

Das zeigen auch die Durchschnittszahlen: I 1,7; II 3,0, III 4,6, IV 5,0 «Stücke» pro Jahr.

b) Zahl der Aufführungen im Einzeljahr.

Sie schwankt zwischen 1 und 19. Nennt man Jahre mit 1—5 Aufführungen schwach, mit 6—10 mittel und mit 11—19 stark, so ist I nur sw und m (i. V. wie 2:1), II sw und m (i. V. wie 1:1) und zu $^1/_6$ st, III zu $^1/_8$ noch sw vorwiegend m und st (i. V. wie 1:1), IV nur m und st (i. V. wie 1:—2).

Die Jahreszahl der Aufführungen steigt stetig.

Das zeigen auch die Durchschnittszahlen: I 5.4, II 6.2, III 10.3, IV 12.0 «Aufführungen» pro Jahr.

c) Direktion und Publikum.

Es verhält sich:

I:II für die Direktion wie 1.7:3.0 = 1:—2
„ das Publikum „ 5.4:6.2 = 1:$1^1/_7$

Das heißt: Die Direktion eilt in II erziehend voran, das Publikum — noch nicht genügend reif — folgt langsameren Schrittes nach.

Weiteres verhält sich:

II:III für die Direktion wie 3,0: 4,6 = 1:1 $^1/_2$
„ das Publikum „ 6,2:10,3 = 1:1 $^2/_3$

Das heißt: Das reifgewordene Publikum überflügelt nun — um ein geringes — die Direktion.

Endlich verhält sich:

III:IV für die Direktion wie 4,6: 5,0 = 1:1 $^1/_{11}$
„ das Publikum „ 10,3:12,0 = 1:1 $^1/_6$

Mithin in IV dasselbe Bild wie in III: Das Publikum verlangt mehr von Shakespearescher Tragödie als ihm die Direktion bietet.

2. Die Historie.

Nur 49 Jahre sind besetzt, 73 leer. Von diesen entfallen 68 auf die erste und zweite Periode, die also nur über 4 besetzte Jahre verfügen. Somit kommen für die Historie nur die dritte und vierte Periode in Betracht. Von diesen 50 Jahren sind nur 5 leer.

a) Zahl der Stücke im Einzeljahr.

Sie schwankt zwischen 1 und 7. Nennt man Jahre mit 1 bis 2 Stücken schwach, mit 3—7 stark, so verhält sich sw:st in III wie —2:1, in IV wie 1:+2.

Die Jahreszahl der Stücke steigt rapid.

Die Durchschnittszahlen erreichen für III 2,6, für IV 3,6 «Stücke» pro Jahr.

b) Zahl der Aufführungen im Einzeljahr.

Für die dritte und vierte Periode schwankt sie zwischen 1 und 23. Nennt man Jahre mit 1—5 Aufführungen schwach, mit 6—10 mittel und mit 11—23 stark, so sind alle drei Kathegorien in beiden Perioden vorhanden. Es verhält sich sw:(m + st) in III wie 1 $^2/_3$:1, in IV wie 2 $^1/_3$:1 und es verhält sich m:st in III wie 1 $^3/_5$:1, in IV wie 2:1.

Die Jahreszahl der Aufführungen sinkt von III zu IV ziemlich jäh.

Die Durchschnittszahlen zeigen für III wie für IV 5,1. Summarisch betrachtet besteht also eine Stagnation.

c) Direktion und Publikum.

Es verhält sich:

III:IV für die Direktion wie 2,6:3,6 = 1:1 $^2/_5$
„ das Publikum „ 5,1:5,1 = 1:1

Das heißt: Die Direktion eilt vorwärts, das Publikum rührt sich nicht vom Fleck. Es herrscht Disharmonie. Die Direktion mutet mit der allzufremdartigen, national-englischen Historie der Aufnahmsfähigkeit des Publikums zu viel zu. Das Unternehmen gelang nicht übel als Experiment, so lange es nämlich den Reiz der Neuheit für sich hatte, aber der Erfolg dauert nicht an.

3. Das Schauspiel.

Nur 71 Jahre sind besetzt, 51 leer. Sie gehören bis auf 3 der ersten und zweiten Periode an. Es verhält sich in I leer: besetzt = 27:9 = 3:1, in II = 21:15 = $1^1/_2$:1. III und IV sind fast durchaus besetzt. Somit nimmt das anfangs so dünn gesäte Schauspiel schrittweise zu.

a) Zahl der Stücke im Einzeljahr.

Sie schwankt zwischen 1 und 2 (einmal 3). Nur in III kommen auch 2 (resp. einmal 3) Stücke pro Jahr vor.

So vollzieht sich ein sachter Anstieg der Jahreszahl der Stücke von I über II zu III, von da nach IV ein Abfall.

Das zeigen auch die Durchschnittszahlen: I 0,2, II 0,4, III 1,4, IV 0,8 «Stücke» pro Jahr.

b) Zahl der Aufführungen im Einzeljahr.

Sie schwankt zwischen 1 und 10. Nennt man Jahre mit 1 bis 3 Aufführungen schwach, mit 4—10 stark, so finden sich beide Kategorien in allen Perioden. Es verhält sich sw:st in I wie 8:1, in II wie 4:1, in III wie $1^1/_3$:1, in IV wie 2:1.

So vollzieht sich von I über II zu III ein starker Anstieg, von da zu IV ein geringer Abfall.

Das zeigen auch die Durchschnittszahlen: I 0,5, II 1,3, III 3,6, IV 2,8 «Aufführungen» pro Jahr.

c) Direktion und Publikum.

Es verhält sich:

I:II für die Direktion wie 0,2:0,4 = 1:2
„ das Publikum „ 0,5:1,3 = 1:$2^3/_5$

Das heißt: Das Publikum geht voran, die Direktion folgt.

Weiteres verhält sich:

II:III für die Direktion wie 0,4:1,4 = 1:$3^1/_2$
„ das Publikum „ 1,3:3,6 = 1:—3

Das heißt: Die Direktion geht voran, das Publikum folgt.

Endlich verhält sich:

III:IV für die Direktion wie 1,4:0,8 = $1^3/_4$:1
„ das Publikum „ 3,6:2,8 = $1^1/_4$:1

Das heißt: Beide ziehen sich zurück, aber die Direktion viel iter als das Publikum.

Man sieht, die Direktion ist mit dem Schauspiel nicht glücklich: giebt in II zu wenig, in III mehr, aber auch zu viel, in IV eder weniger, aber auch zu wenig.

4. Das Lustspiel.

87 Jahre sind besetzt, 35 leer. Diese entfallen zumeist auf I, is somit sehr dünn besät ist.

a) Zahl der Stücke im Einzeljahr.

Sie schwankt zwischen 1 und 5. Nennt man Jahre mit 1 bis Stücken schwach, mit 3—5 stark, so ist I nur sw, und es verhält :h sw:st in II wie $3^2/_3$:1, in III + IV wie 1:—$2^1/_3$.

Es erfolgt also ein stetiger Anstieg von I über II zu III; IV hält sich auf gleicher Höhe.

Die Durchschnittszahlen zeigen dies: I 0,2, II 1,5, III 2,4, r 2,8 «Stücke» pro Jahr.

b) Zahl der Aufführungen im Einzeljahr.

Sie schwankt zwischen 1 und 26. Nennt man Jahre mit 1 bis Aufführungen schwach, mit 5—11 mittel und mit 12—23 stark, ist I nur sw, II sw und m (i. V. wie 2:1), III sw und m (i. V. ie 1:$1^1/_2$) und zu $^1/_7$ st, IV sw + m und st (i. V. wie 1:1). Der nstieg vollzieht sich also in kräftigen Sprüngen von Periode zu Periode.

Das zeigen die Durchschnittszahlen: I 0,5, II 3,7, III 5,8, 10,4 «Aufführungen» pro Jahr.

c) Direktion und Publikum.

Es verhält sich:

I:II für die Direktion wie 0,2:1,5 = 1:$7^1/_2$
„ das Publikum „ 0,5:3,7 = 1:$7^2/_5$

Das heißt: es herrscht Harmonie zwischen beiden.

Weiters verhält sich:

II:III für die Direktion wie 1,5:2,4 = 1:$1^2/_3$
„ das Publikum „ 3,7:5,8 = 1:$1^3/_5$

Das heißt: es besteht Harmonie zwischen beiden.

Endlich verhält sich:

III:IV für die Direktion wie 2,4: 2,8 = 1:1¹/₆
„ das Publikum „ 5,8:10,4 = 1:—2

Das heißt: es ist eine sehr starke Disharmonie eingerissen, indem das Publikum weit voranläuft, die Direktion lahm nachhinkt, weil sie ihm zu wenig Stücke bietet, die vorrätigen also viel zu oft vorsetzen muß.

Ergebnis.

Überschaut man die Erscheinungen der vier Gattungen in den vier Perioden, so zeigt die Tragödie Einheit im durchgehenden Anstieg der Stück- wie Aufführungszahl, die Historie Gegensatz im Anstieg der Stückzahl, aber Abstieg der Aufführungszahl; das Schauspiel wiederum Einheit im Anstieg von I bis III und Abstieg zu IV der Stück- wie Aufführungszahl; das Lustspiel Ungleichheit, denn die Stückzahl steigt bloß von I bis III, um in IV zu stagnieren, während die Aufführungszahl durchgehenden Anstieg aufweist.

In Hinsicht auf das Verhältnis zwischen Direktion und Publikum herrscht bei Tragödie und beim Lustspiel Einheit in der Tendenz: beide Mächte suchen beide Gattungen immer mehr zu fördern. In der Ausführung dieser Absicht ergeben sich jedoch bei der Tragödie geringe, beim Lustspiel größere Nuancen. Im Schauspiel springt der Mangel eines gegenseitigen Verständnisses von Direktion und Publikum in die Augen: die Folge ist für jene prinzipienloses, für dieses instinktverlassenes Schwanken. Bei der Historie kreuzen sich die Tendenzen: die Direktion verhält sich positiv, das Publikum negativ.

Dies die Thatsachen.

Die Erklärung ist einfach, wenn man die einzelnen Gattungen hinsichtlich ihrer Fremdartigkeit prüft.

Regulär sind die Repertoire-Erscheinungen für die Tragödie zu nennen. Sie setzt gleich zu Anfang stark ein und wächst stetig weiter. Nur im Anfang muß das Publikum noch etwas zur Tragödie erzogen werden, bald ist die Harmonie zwischen Direktion and Publikum hergestellt und im weiteren festgestellt. Diese Spielkraft der Tragödie ist in ihrer Universalität begründet. Wenn einmal die ersten Hindernisse ihrer leichten Einbürgerung rasch überwunden sind, wirkt sie immer und überall und in steigendem Maße.

Irregulär sind die Repertoire-Erscheinungen der Historie. Spät tritt sie auf, um nach kurzem Erfolg dahinzusiechen. Sie lebt nur von Direktions Gnaden, bleibt theatralischer Sport. Wegen ihrer

nationalen Gebundenheit läßt sie sich eben vom heimischen Boden nicht erfolgreich verpflanzen.

Das Schauspiel hat eine schwache Konstitution im Burgtheater: es steigt langsam, um zum Schluß wieder zu sinken, Direktion und Publikum verstehen sich hierin nie recht. Der Zauber dieser Gattung ist so individuell, daß er in verschiedenen Zeiten mehr zufällig, als jederzeit notwendig wirkt.

Das Lustspiel erobert sich langsam, aber kräftig und für immer seinen Platz im Repertoire. Direktion und Publikum verstehen sich gleich anfangs in vorsichtiger Harmonie. Schließlich wächst das Verlangen des Publikums der Direktion über den Kopf. Die Entwicklung ist im Ganzen gesund. Fremdartiger als die Tragödie hat das Lustspiel länger und stärker zu kämpfen, erringt sich aber schließlich einen gleich sicheren Sieg.

Wollte man endlich nach dem Machtbereich Shakespeares über das große Publikum hin fragen, so müßte man sich vornehmlich an die Jahresstärke der einzelnen Gattungen in den einzelnen Perioden halten. Man müßte feststellen, ob je ein Stück in je einem Jahre selten (1—3 mal), mittel — oft (4—6 mal) oder häufig (7—12, resp. 21 mal) gegeben worden ist, d. h. ob es das Interesse des engeren, mittleren oder weiteren Publikums angeregt hat.

Zu den häufigen Vorstellungen ist zu bemerken, daß die Tragödie und Historie daran fast nie teilhaben. Die Tragödie nicht, weil sie nicht nur die stärkste und dauerhafte, sondern auch die «dichteste» Gattung darstellt, deren einzelne Stücke zwar im Jahr selten, aber fast jedes Jahr gespielt werden, so daß sich die Masse des Publikums verteilt. Die Historie nicht, weil sie die schwächste Gattung darstellt, für welche das Interesse über den engeren Kreis des Publikums — von der ersten Sensation abgesehen — nie recht herausgedrungen ist. So verbleibt für die häufige Darstellung vor dem weiteren Publikum nur das Schauspiel und besonders das Lustspiel. Dies gilt aber nicht für die erste Periode — hier ist das Publikum nur im engeren Kreis bereits Shakespeare-reif — wohl aber für die folgende Zeit. Setzt man die Summe der Fälle minder häufiger Aufführungen ins Verhältnis zu der der Fälle häufiger Aufführungen, so ist dieses für II 16:1, für III 20:1, aber für IV $5^2/_3$:1. Die zweite und dritte Periode gleichen sich: die häufigen Aufführungen erscheinen noch ziemlich dünn gesät, von da zur vierten Periode ein weiter Sprung. Hier greifen Schauspiel und Lustspiel weit ins Publikum hinein.

Es erübrigt, die einzelnen Gattungen auf das Verhältnis der schwachen und mittleren Jahresstärke hin zu prüfen, um für die Beziehung zum engeren und mittleren Publikum Anhaltspunkte zu gewinnen.

Seitlich steht die Historie. Erstlich kommt sie nur für die dritte und vierte Periode in Betracht. Dann ist sie durch eine schwächliche, litterarische Exclusivität gekennzeichnet. Sie kommt über den engsten Kreis des litterarisch angehauchten Publikums nicht recht hinaus, wie das äußerst starke Überwiegen der schwachen Jahresstärke über die mittlere bezeugt. In der dritten Periode, also noch im Zeichen ihres sensationellen Beginnes überragen die ersteren Fälle die letzteren um das 10fache, in der vierten Periode gar um das 40fache.

Im Gegensatz hierzu steht die starke Tragödie. Sie strebt nach mittlerer Jahresstärke: besonders in der ersten Periode (selten: mittel = 2:1), weniger in der zweiten und dritten (selten: mittel = 7:1 und 8:1), stärker in der vierten (selten: mittel = 4:1). Das heißt: die Tragödie setzt zu Beginn temperamentvoll ein, gleicht in der Mitte durch die gleichmäßigere Verteilung den scheinbaren Rückgang aus und greift am Ende wieder stärker um sich.

Dasselbe Bild zeigt — in verkürztem Maßstabe — die Komödie (Schauspiel + Lustspiel). Die Verhältniszahlen von selten und mittel sind hier für I $4^3/_4$:1, für II 7:1, für III 9:1, für IV $5^4/_5$:1.

Einen knappen Überblick über die geschilderten Processe bieten die Durchschnittsziffern der Jahresstärke.

Die Historie zeigt für III 2,0, für IV 1:4, also starken Rückgang, während der Durchschnitt

für	I	II + III	IV
bei der Tragödie:	3,0	2,1	2,4
bei der Komödie:	2,2	2,5	3,6

beträgt.

Bedenkt man, daß die Jahresstärke eines Stückes zwar wesentlich vom Zuströmen des Publikums abhängt, daß dieser Andrang aber auch durch Reizmittel der Direktion gesteigert werden kann, wovon das reellste in dem öfteren Ansetzen des Stückes im Jahresrepertoire besteht, so spricht die Jahresstärke auch dafür, ob ein Stück, resp. eine Gattung von der Direktion gleichmäßig betrieben oder über Gebühr — vom Standpunkt des Dauerrepertoires aus betrachtet — ausgenützt wird. Die präcisen Durchschnittsziffern erheben diesen Vorwurf auf dem Gebiete der Komödie gegen die vierte Periode.

Überschaut man die Ergebnisse des zweiten Teiles dieser udie, der Besitznahme Shakespeares durch das Burgtheater, so sind von zweierlei Art. Einmal die chronologischen Thatsachen, wann die nzelstücke, resp. Gattungen in das Repertoire eingedrungen sind, lches Schicksal sie da erfahren haben, ob sie Erfolg gehabt haben er nicht, ob der Erfolg ein vorübergehender oder dauernder gerden, ob als solcher ein sprunghafter oder gleichmässiger. Die ochen und Perioden der Gesamtentwicklung des Theaters bekamen rdurch auch für den Shakespeare-Kult ihren charakteristisch wechnden Ausdruck. Soweit sprechen die Fakten ihre einspruchshere Sprache. Darüber hinaus liegt die Deutung der Erscheinungen. wurde gesucht und gefunden in der Massenpsychologie des blikums. Wie dieses zu den verschiedengearteten Gattungen zu ginn oder im Verlauf seiner Bekanntschaft mit ihnen sich stellen nn oder muß, sollte das chronologische Schicksal der Gattungen Repertoire erklären. Daß hierin der Kern der Frage und der ert der Antwort liegt, ist sicher. Ob es diesem ersten, tastenden rsuch einer Repertoirestudie gelungen ist, die richtigen Kriterien richtige Verwendung zu bringen, wird ja die Folge lehren.

Das Publikum also stand in diesem Abschnitte im Vordergrund Darstellung. Es hat ja auch das entscheidende Wort. Nicht erste. Dieses gehört der Direktion. Sie wählt und bringt die cke. Bisher hat sie in dieser Studie eine verblaßte, abstracte istenz gefristet. Nun soll sie sich in der Reihe der einzelnen ektoren konkretisieren. Dadurch wird im letzten Abschnitt für Erklärung des Shakespeare-Repertoires zur Massenpsychologie des blikums ergänzend die Individual-Psychologie seiner — wenigstens ufenen, wenn auch nicht immer auserwählten — Führer im Irrten der dramatischen Kunst folgen.

C. Die Direktoren.

Für das Repertoire ist der Direktor verantwortlich. Er ist es z Intendanz, Zensur und Regiekollegium oder wie die oberen oder eren offiziellen Schranken für die Direktionsgewalt hießen oder ßen. Er ist es, trotzdem ihm das Regieren schwerer gemacht d als jedem anderen Regenten, denn er wird – selbst wenn er der Stärke des Löwen die Klugheit der Schlange verbindet — h gar oft das Opfer der Launenhaftigkeit des Publikums, das er künstlerisch unterwerfen soll, und das Opfer der Eigenwillen

in seiner Truppe, die so schwer zur Erfüllung ihrer künstlerischen Gesamtaufgabe zu disziplinieren ist, weil ihre letzte Bedeutung doch wieder in der Summe der individualen Leistungen liegt. Ein Theaterdirektor hat also schon prinzipiell eine höchst schwierige Stellung Seine Absichten erfüllen sich ihm schwerer als anderen Befehls gebern. Trotzdem ist er nicht nach seinen Absichten zu beurteilen sondern nach seinen Erfolgen, denn er ist ein Mann des praktische Lebens und als solcher hat er konkrete Werte zu schaffen. Das is nur gerecht. Denn hemmt ihn auf der einen Seite das lebendig Material, das er zu bearbeiten hat, sei das sein Publikum oder sein Truppe, so verhilft ihm dasselbe Material im günstigen Falle zu vie größeren Erfolgen, als seinem hierfür eingesetzten Geist, der aufge wandten Kraft entspricht. So wachsen dem Theaterdirektor Erfolg und Mißerfolg über die individuelle Schuld oder das individuell Verdienst hinaus, sind einzeln gefaßt ungerecht, gleichen sich abe in der beiderseitigen Übertreibung wieder aus.

Die verschiedenen Burgtheater-Direktoren lediglich an ihre Leistungen zu messen, wie sie das Repertoire aufweist, ist auch darum keine Einseitigkeit, weil ja alle unter denselben Schaffensbedingunge stehen. Sie haben es alle miteinander leicht in materieller Beziehun — die Hofhaltung deckt das etwaige Defizit der Hofbühne —, un schwer in geistiger Hinsicht, denn das Publikum ist in der Bur bunter zusammengesetzt als an jedem anderen Theater. Alle Gesel schaftsschichten von ganz oben bis ganz unten sind in dem kaise lichen Hause ständig vertreten. Die aristokratische Parterreloge u der demokratische Olymp machen unterschiedslos ihren sehr unte schiedlichen Einfluß auf die Vorstellung geltend. Trotz alledem der Direktor nicht nur theoretisch der Herr des Repertoires, er es auch thatsächlich. Dies zeigt eine Repertoirestudie der einzeln Direktorien. Ja selbst auf dem kleinen Ausschnitt des Gesamtrepertoir dem hier die Untersuchung gilt, auch auf dem Shakespeare-Repertoi spiegelt sich die Eigenart des jeweiligen Direktors wider.

Erst mit der zweiten Periode des Burgtheaters, von 1814 ab, se dem also das Institut sich innerlich klärt, beginnt die Reihe d «litterarischen» Direktoren. Der erste, Schreyvogel, führt nicht ei mal den Namen Direktor, aber er übt als Präsidialsekretär d Intendenz den entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung des Repe toires thatsächlich aus. Er «regiert» von 1814—1832, also dur 19 Jahre. Ihm folgt Deinhardstein (1833—1840, also für 8 Jahr dann Holbein (1841—1849, also für 9 Jahre). Am Beginn d

neuen Zeit leitet die dritte Periode Laube (1850—1867) ein mit seinem 18jährigen Direktorat. Nach einem dreijährigen Interregnum kommt Dingelstedt (1871—1881, also für 11 Jahre), dann Wilbrandt (1882—1887, also für 6 Jahre). Nach zweijährigem Interregnum erscheint zu Beginn der vierten Periode Burckhard (1890—1897, also für 8 Jahre), dem der derzeitige Direktor Schlenther (seit 98) im Amte gefolgt ist.[1])

Wollte man sich ein ungefähres Bild von dem Verhältnis des jeweiligen Direktors zu Shakespeare auf Grund des Repertoires machen, so genügte zu wissen, wie stark und wie mannigfaltig der Dichter im betreffenden Direktorium gespielt wird. Das quantitative Moment der Stücke findet sein Kriterium in der Zahl der Aufführungen, das qualitative Moment der Mannigfaltigkeit in der Zahl der aufgeführten Stücke. Einen ebenso raschen, wie verläßlichen Überblick bietet die Durchschnittsziffer für das Einzeljahr.

Es entfallen im Durchschnitt auf das Einzeljahr an:

			Aufführungen:	Stücken:
in	I	für das Totale:	6,4	2,2
„	II	unter Schreyvogel:	10,0	4,3
		„ Deinhardstein:	14,0	5,8
		„ Holbein:	12,7	6,2
„	III	„ Laube:	24,0	10,8
		„ Dingelstedt:	26,0	10,8
		„ Wilbrandt:	28,0	11,8
„	IV	„ Burckhard:	32,6	13,6

Man sieht, daß bei der zunehmenden Bereicherung des Shakespeare-Repertoires der quantitative und qualitative Prozeß ziemlich parallel verläuft. Das Prinzip: je mehr Stücke, desto mehr Aufführungen ist zwar nicht notwendig, aber es ist natürlich, und darum entspricht ihm die Majorität der Einzelfälle. Man sieht ferner, daß der Shakespeare-Kult an der Burg von Periode zu Periode in weiten

[1]) Diese Termine sind durch die Abrundung auf die «Theaterjahre» unter Nichtbeachtung der Monate und Tage am Ein- und Ausgang des jeweiligen Direktoriums allerdings nur approximativ. Weil aber diese Terminfehler an Zeit verschwindend klein sind und sich das Repertoire beim Direktionswechsel nicht von heut auf morgen ändern kann, bedeuten sie keine innere Schädigung für die Arbeit. Darum wurde am «Theaterjahr» der Quellen festgehalten.

Sprüngen steigt, innerhalb der Perioden von Direktorium zu Direktorium in engen Abständen — fast regelmäßig — zunimmt. Man sieht endlich, daß die Initiative zu starker Bereicherung den drei Direktoren Schreyvogel, Laube und Burckhard zukommt, von denen jeder seinen Vorgänger um ein bedeutenderes überholt, als bei den andern der Fall ist.

Dies ist das Ergebnis der mechanischen Betrachtungsweise. Sie orientiert ganz richtig, aber doch nur oberflächlich, und bedarf darum notwendig der Berichtigung durch die organische Untersuchung.

Hierfür muß zuerst die Frage beantwortet werden: in welchem Verhältnis kann der Direktor zu den Stücken seines Repertoirs stehen? Wesentlich ist er für das Repertoire nur zweierlei: Fortsetzer oder Neuerer. Ersterer für die lebendig überkommenen Stücke aus dem Repertoire seines Vorgängers, die er ohne weiteres fortspielen läßt, letzterer für die Neuerwerbungen, sei es, daß er für seine Bühne überhaupt Neues bringt, also Novitäten, oder daß er im alten Repertoire verstorbene Stücke zu neuem Leben erweckt, also Reprisen veranstaltet. Ersteres ist bequem für ihn und er geht damit sicher gegenüber dem Publikum, letzteres ist mühvoll und gefährlich.

Nennt man die lebendig übernommenen Stücke alt, die Novitäten und Reprisen neu und setzt man deren Summen ins Verhältnis, so spiegelt sich in diesem mit aller Schärfe die Arbeit und Initiative des Direktors wieder.

Es hat an

	alten	neuen Stücken			
Schreyvogel:	2	9	i. V. wie	1:4 1/2	
Deinhardstein:	7	2	„ „ „		3 1/2:1
Holbein:	9	2	„ „ „		4 1/2:1
Laube:	5	14	„ „ „	1:2 4/5	
Dingelstedt:	11	9	„ „ „	1 2/9:1	
Wilbrandt:	19	1	„ „ „		19:1
Burckhard:	19	1	„ „ „		19:1

Starke Arbeiter und Neuerer für das Shakespeare-Repertoire sind also Schreyvogel, Laube und Dingelstedt (in dieser chronologischen Reihenfolge unter weiten Sprüngen absinkend). Wesentlich fortsetzend verhalten sich Deinhardstein und Holbein, Wilbrandt und Burckhard. Sie ernten, was die andern gepflanzt. Bringen die drei aktiven Direktoren 9 + 14 + 9 = 32 Stücke als neu ins Repertoire,

die vier passiven bloß 2 + 2 + 1 + 1 = 6 Stücke. Scheidet man die neuen Stücke, so entfallen von

	Reprisen:	Novitäten:		
auf Schreyvogel:	4	5	i. V. wie	$1:1^{1}/_{4}$
„ Laube:	6	8	„ „ „	$1:1^{1}/_{3}$
„ Dingelstedt:	5	4	„ „ „	$1^{1}/_{4}:1$

Wiederum zeichnen sich innerhalb der Trias Schreyvogel und Laube besonders aus. Ihnen gebührt auch die Palme vorzüglich für die Initiative noch mehr als Dingelstedt.

Liest man aus dieser Tabelle den «guten Willen» der Direktoren, so genügt es, die Liste der neuen Stücke in die der lebendigen und toten zu zerlegen, um eine Tabelle der «schönen Thaten» der Direktoren zu erhalten. Es hat unter den neuen Stücken an

	lebenden	toten		
Schreyvogel:	5	4	i. V. von	$1^{1}/_{4}:1$
Deinhardstein:	2	—		
Holbein:	—	2		
Laube:	9	5	„ „ „	$1^{4}/_{5}:1$
Dingelstedt:	7	2	„ „ „	$3^{1}/_{2}:1$
Wilbrandt:	1	—		
Burckhard:	1	—		

Kühn experimentiert Schreyvogel: die Erfolge überwiegen nur um ein geringes; klug Laube: die Erfolge sind fast doppelt so zahlreich als die Mißerfolge; glücklich Dingelstedt: nur ein starkes Fünftel gehört zum Mißerfolg. Von den passiven Direktoren glückt dem fröhlichen Deinhardstein alles, dem pedantischen Holbein nichts, während dem feinsinnigen Wilbrandt und dem starksinnigen Burckhard der isolierte Versuch beidemale gelingt.

Die «toten» Stücke erhielten ihr Prädikat vom Standpunkte eines Dauer-Repertoires, was bei der Betrachtung des Shakespeare-Repertoires der Burg der selbstverständliche Standpunkt ist. Tot ist also ein Stück, das sich keine dauernde Stellung im Repertoire erringt. Warum — ist hier gleichgültig. Hat es als Stück nicht angesprochen, so hat der Direktor sein Publikum nicht verstanden, stammt der Mißerfolg von der Besetzung, so hat der Direktor seine Schauspieler nicht verstanden, mußte es abgesetzt werden, weil durch einen Abgang in der Truppe das Spiel unterbrochen wurde, so hätte der Direktor für den Ersatz sorgen sollen. Immer ist es die Schuld oder das Malheur des Direktors, wenn ihm ein Stück früh verstirbt. Sondert man nun die toten Stücke in eigentliche Durchfälle und kleine

Augenblickserfolge, so gewinnen hiernach die drei aktiven Direktore
noch schärfere Physiognomie. Bei Schreyvogel giebt es nur Durcl
fälle, bei Laube sind sie (mit 2 zu 3) in Minorität, bei Dingelste
fehlen sie. Kühn ist Schreyvogel — eine schöne und notwendig
Eigenschaft gegenüber seinem noch nicht Shakespeare-reifen Publikun
Seine Nachfolger haben es schrittweise leichter, wie ja auch il
steigender Erfolg beweist. — Dies die summarische Übersicht übe
die Thätigkeit der sieben Direktoren auf dem Gebiete des Shak
speare-Repertoires.

Will man die Untersuchung eindringlicher führen, so muß nac
den Gattungen geschieden werden.

Um einen raschen Überblick über die Hauptsachen zu gewinne
mögen vorläufig die zwei schwereren Gattungen, die Tragödie un
Historie, den zwei leichteren, dem Schauspiel und Lustspiel, in ihre
summarischen Stärke, d. h. in der Zahl ihrer Aufführungen — g
schieden nach den Direktorien — gegenüber gestellt werden. I
erzielen an Aufführungen:

	T + H	S + L			
unter Schreyvogel:	129	61	i. V. wie	+ 2:1	
„ Deinhardstein:	60	52	„ „ „		+ 1:1
„ Holbein:	45	70	„ „ „		1:1
„ Laube:	252	178	„ „ „	$1^1/_2$:1	
„ Dingelstedt:	181	103	„ „ „	$1^3/_4$:1	
„ Wilbrandt:	116	52	„ „ „	($2^1/_4$:1)	
„ Burckhard:	148	113	„ „ „		$1^1/_3$:1

Die Erscheinungen wirken sehr charakteristisch, wenn man s
nach den aktiven und passiven Direktoren gruppiert (unter Hinwe
lassung Wilbrandts, der sich — ohne Initiative gegenüber Shakespea
— im Fahrwasser seiner beiden aktiven Vorgänger weitertreiben läß
Dann stehen Schreyvogel, Laube und Dingelstedt gegen Deinhar
stein, Holbein und Burckhard. Auf die aktive Gruppe komm
562 T + H und 342 S + L (i. V. von $1^2/_3$:1), auf die passi
Gruppe kommen 253 T + H und 235 S + L (i. V. von + 1:

Der Unterschied ist in summa so groß und im Detail (wie d
obige Tabelle zeigt) so konsequent, daß nicht an Zufall, sondern
das unbewußte Wirken eines psychologischen Gesetzes gedacht werd
muß bei der Erklärung der Thatsache, daß die aktiven Direktor
ihren Schwerpunkt in die schwere, die passiven in die leichte Gattung
gruppe verlegen.

Will man die einzelnen Gattungen in ihrem Schicksal unter den Direktorien verfolgen, so genügt für die allgemeine Orientierung, wenn man die Durchschnittsziffer des Einzeljahres — u. z. quantitativ für die Zahl der Aufführungen, qualitativ für die Zahl der Stücke — heranzieht.

Faßt man zuerst die Tragödie ins Auge, so ist diese Zahl

bei	Schreyv.	Deinh.	Holb.	Laube	Dingelst.	Wilbr.	Burckh.
für d. Aufführungen:	6,2	7,5	5,0	10,2	9,2	13,0	12,1
„ „ Stücke:	2,6	3,7	3,0	5,1	3,3	5,5	5,2

Man sieht, daß die quantitative Entwicklung mit der qualitativen so ziemlich gleichen Schritt hält, daß die allgemeine Tendenz der Entwicklung nach aufwärts gerichtet ist, daß die Entwicklung im einzelnen aber in gebrochener Linie sich vollzieht: von Schreyvogel etwas ansteigend mit Deinhardstein, von diesem stark absinkend mit Holbein, von diesem riesig ansteigend mit Laube, von diesem etwas absinkend mit Dingelstedt, von diesem mächtig ansteigend mit Wilbrandt, von diesem etwas absinkend mit Burckhard. Ist dieses regelmäßige Auf- und Abwogen Zufall? Oder hat man es hier mit einem notwendigen Wechsel zwischen Anspannung und Abspannung zu thun bei der schwersten aller Gattungen, bei der Tragödie?

Die Frage muss wohl offen bleiben, wenngleich das Verhalten der anderen Gattungen in der Meinung bestärken kann, es läge den Thatsachen das psychologische Gesetz von Reiz und Übersättigung zu Grunde.

Verfolgt man das Schicksal der leichteren Gattung, der Komödie (Schauspiel und Lustspiel), so sind ihre Durchschnittsziffern für das Einzeljahr

bei	Schreyv.	Deinh.	Holb.	Laube	Dingelst.	Wilbr.	Burckh.
f. d. Aufführungen:	3,6	6,5	7,9	9,9	9,3	8,6	14,1
„ „ Stücke:	1,3	2,1	3,2	4,0	3,7	2,8	4,0

Auch hier findet sich die beiläufige Symmetrie zwischen dem quantitativen und qualitativen Prozeß. Auch hier ist die allgemeine Tendenz der Entwicklung nach aufwärts gerichtet. Aber hier vollzieht sich der Anstieg fast ununterbrochen nach aufwärts, er wird der leichteren Gattung gewissermaßen mühelos, sie steigt bequem, rastet manchmal, aber sinkt nicht merklich ab.

Besieht man sich jedoch bei der Historie die Durchschnittsziffer für das Einzeljahr, so sind es

bei	Laube	Dingelst.	Wilbr.	Burckh.
für die Aufführungen:	4,0	9,0	6,3	6,2
„ „ Stücke:	1,7	4,5	3,5	4,3

Das Bild wirkt beim ersten Blick irregulär. Nicht ein innerlich-organischer Prozeß liegt vor, sondern eine äußerlich-vergewaltigte Entwicklung: nach Laube ein forcierter Auftrieb durch Dingelstedt, dann ein Zusammenbrechen unter Wilbrandt, dem Burckhard nicht steuern kann, obwohl er durch den Reiz der größeren Abwechslung (vermehrte Stückzahl pro Jahr) die Aufführungen quantitativ steigern will, was ihm aber nicht gelingt. Die schwierige, weil zu fremdartige Gattung der Historie verliert im Repertoire an Boden trotz aller Bemühungen. Das Unpassende vermag sich nicht anzupassen.

Dies ist das Repertoire-Schicksal der einzelnen Gattungen, wie es denselben von der zweiten bis vierten Periode zu Teil wird in den kleineren Abschnitten der Direktorien an der führenden Hand der Direktoren. Hierdurch wird das Total-Schicksal, wie es früher nach Perioden bemessen und unter dem Einfluß des Publikums dargelegt worden ist, im einzelnen zwar variiert, in seiner tendenzhaften Bestimmtheit jedoch nicht beeinträchtigt.

Sieht man im bisherigen das Ergebnis der Arbeit des Direktors, so soll nun die Art seiner Arbeit aufgezeigt werden.

Hiermit rückt wieder das Einzelstück — sozusagen individuell — in den Vordergrund. Um übersichtlich zu bleiben, soll vorerst — geschieden nach den drei Hauptgattungen der Tragödie, Komödie und Historie — gefragt werden, wie viel Stücke der Direktor von seinem Vorgänger lebend übernommen hat, wie viel Stücke er insgesamt in seinem Repertoire vertreten hat, wie viel er (abzüglich der toten) seinem Nachfolger übergeben hat. Dabei springt in die Augen, wie er gearbeitet hat. Die wirklichen (nicht die möglichen) Fälle sind von dreifacher Art. Entweder er erwirbt nichts, aber erhält das übernommene am Leben, also er ist unproduktiv (ausgedrückt durch: unpr.), oder er erwirbt neues, das aber rasch verstirbt, also er ist vorübergehend produktiv (ausgedrückt durch: [prod.]), oder er erwirbt neues, das lebend bleibt, er vererbt mehr als er übernommen, also er ist dauernd produktiv (ausgedrückt durch: prod.).

Die folgende Tabelle möge diese Einzelprozesse versinnlichen:

Es hat:

		Schreyv.	Deinh.	Holb.	Laube	Dingelst.	Wilbr.	Burckh.
an Tragödien	lebend übernommen:	1	5	5	3	6	6	8
	insgesamt im Rep.:	5	5	5	8	7	8	8
	lebend übergeben:	5	5	5	7	6	8	8
	und ist daher:	prod.	unpr.	unpr.	prod.	[prod.]	prod.	unpr.

		Schreyv.	Deinh.	Holb.	Laube	Dingelst.	Wilbr.	Burckh.
an Komödien	lebend übernommen:	1	2	4	2	5	5	4
	insgesamt im Rep.:	3	4	6	8	6	5	5
	lebend übergeben:	2	4	4	5	5	5	5
	und ist daher:	prod.	prod.	[prod.]	prod.	[prod.]	unpr.	prod.
an Historien	lebend übernommen:	—	—	—	—	—	7	7
	insgesamt im Rep.:	3	—	—	3	7	7	7
	lebend übergeben:	—	—	—	2	7	7	7
	und ist daher:	[prod.]	—	—	prod.	prod.	unpr.	unpr.

Zieht man die vorübergehende Produktivität mit der dauernden usammen, so erhält man ein Bild von der Arbeit des Direktors, eachtet man bloß die dauernde Produktivität, so erhält man ein ild vom Erfolg des Direktors.

Hinsichtlich der geleisteten Arbeit ist zu bemerken, daß nur chreyvogel, Laube und Dingelstedt in allen drei Gattungen produktiv nd: Schreyvogel mit 4 T 2 K 3 H, Laube mit 5 T 6 K 3 H, ingelstedt mit 1 T 1 K 7 H, daß Deinhardstein, Holbein und urckhard nur in der Komödie u. z. schwach produktiv werden + 2 + 1 Stück), während Wilbrandt nur in der Tragödie — hwach mit 2 Stück — produktiv wird.

Hinsichtlich des erreichten Erfolges ist zu bemerken, daß nur ube in allen drei Gattungen als dauernder Mehrer des Repertoires h erweist (4 T 3 K 2 H), Schreyvogel in zwei Gattungen als cher erscheint (4 T 1 K), Dingelstedt hingegen bloß in einer ttung, aber hier numerisch einen Riesenerfolg erzielt (mit 7 H). hwach sind die Erfolge von Wilbrandt (2 T), von Deinhardstein K), von Burckhard (1 K), während Holbein völlig erfolglos bleibt.

Die Bereicherung des Repertoires erfolgt durch Reprisen oder vitäten. Der Direktor erweist daran den Grad seiner Initiative l seines Spürsinnes für die Bedürfnisse des Publikums. Reprisen eischen nicht viel weniger Arbeit als Novitäten, aber weniger Mut enüber dem Publikum.

Es bringen:

	Schreyv.	Deinh.	Holb.	Laube	Dingelst.	Wilbr.	Burckh.
von Reprisen:	3	—	—	2	1	2	—
von Novitäten:	1	—	—	3	—	—	—
von Reprisen:	—	—	1	3	—	—	1
von Novitäten:	2	2	1	3	1	—	—
von Reprisen:	1	—	—	1	4	—	—
von Novitäten:	2	—	—	2	3	—	—

Von den drei aktiven Direktoren strebt also Schreyvogel Novitäten hauptsächlich auf dem Gebiete der Komödie und H während er die Tragödie vorwiegend durch Reprisen reorga So verlangte es das übernommene Repertoire der ersten Perio fast ausschliesslich die Tragödie gepflegt hatte, aber auch wie verfallen lassen. Laube ist allseitig, denn er übernimmt ein m faltiges, doch morsch gewordenes Repertoire, das Reprisen jed erfordert, denen der Thatendrang des Direktors Novitäten aus Gattungen beigesellt. Dingelstedt ist der einseitige Experime er versucht es mit der naturgemäss brach liegenden Historie. hardstein und Holbein bauen in Novitäten die Komödie aus, Wil und Burckhard begnügen sich mit Reprisen, jener der Tragödie, der Komödie.[1])

So viel zur Kennzeichnung der Arbeit der Direktoren, w Erhaltung oder Erneuerung des Repertoires betrifft. Selbstverstä wurde hierbei nur die Hauptarbeit berührt. Die Kleinarbeit g nie aus. Schon der fortwährende Besetzungswechsel auch an «stehenden» Stücken bedingt dies. Abgänge im Personalstar Truppe, Tausch in den Rollenfächern der einzelnen Schaus

---

[1]) Will man die geschilderten Prozesse am Einzelstück kennen ler zeigt dies die folgende Tabelle, wobei unter «alt» das lebendig übernommene unter [Nov.] und [Repr.] ein bezüglicher Durchfall, unter (Nov.) und (Re bezüglicher Augenblickserfolg zu verstehen ist, während Dauererfolge von N oder Reprisen als Nov. oder Repr. klammerlos erscheinen.

Es findet sich:	*Oth.*	*Lear*	*Haml.*	*Macb.*	*Rom.*	*Caes.*	*Cor.*	
bei Schreyvogel als:	alt	Repr.	Repr.	Repr.	Nov.	—	—	
„ Deinhardstein als:	alt	alt	alt	alt	alt	—	—	
„ Holbein als:	alt	alt	alt	alt	alt	—	—	
„ Laube als:	Repr.	alt	alt	Repr.	alt	Nov.	Nov.	(
„ Dingelstedt als:	alt	alt	alt	alt	alt	alt	—	(
„ Wilbrandt als:	alt	alt	alt	alt	alt	alt	Repr.	
„ Burckhard als:	alt	alt	alt	alt	alt	alt	alt	

Es findet sich:	*R II*	*H IV₁*	*H IV₂*	*H V*	*H VI₁*	*H VI₂*	*R III*	
bei Schreyvogel als:	—	[Nov.]	[Nov.]	—	—	—	—	[
„ Deinhardstein als:	—	—	—	—	—	—	—	
„ Holbein als:	—	—	—	—	—	—	—	
„ Laube als:	[Nov.]	—	—	—	—	—	Nov.	
„ Dingelstedt als:	Repr.	Repr.	Repr.	Nov.	Nov.	Nov.	Repr.	
„ Wilbrandt als:	alt	alt	alt	alt	alt	alt	alt	
„ Burckhard als:	alt	alt	alt	alt	alt	alt	alt	

Versuche mit jungen Kräften, Gastspiele, Notbesetzungen, hervorgerufen durch Krankheiten, Urlaube oder sonstige Verhinderungen sorgen — sei es mit oder gegen den Willen des Direktors — für seine unablässige Thätigkeit. Hier handelt es sich aber lediglich um die Arbeit im Hinblick auf die großzügige Ausgestaltung des Repertoires.

Gänzlich unzusammenhängend mit dieser Arbeit um die Stücke ist die Behandlung der Stücke im Repertoire.

Um typisch zu exemplifizieren, kann der Direktor ein Stück stark oder schwach betreiben und er kann dies jedesmal gleichmäßig oder sprunghaft vollführen. Das gewinnt im Repertoire seinen Ausdruck. Die Jahresstärke zeigt den Grad des quantitativen Betriebes an, die Frequenz den des qualitativen. Jahresstärke und Frequenz stehen dabei in notwendiger, gegenseitiger Beeinflussung. Für die Jahresstärke ergab sich als normal: 1—3 Aufführungen im Einzeljahr, als übernormal: über 3 Aufführungen. Setzt man nun die Summe der normalen Fälle ins Verhältnis zur Summe der übernormalen Fälle, so gewinnt man in diesem Verhältnis ein Kriterium für die Normalität der Einzelerscheinung. Mehrere lassen sich dann ziffernmäßig untereinander vergleichen und abschätzen. Die Frequenz — abgestuft nach «dicht» und «dünn» — spiegelt sich gleichfalls in dem bequemen Verhältnis der Summe der aktiven Spieljahre zu der der passiven Pausenjahre, die das Stück oder die Gattung erlebt hat. —

Es findet sich:	*Merch.*	*Cymb.*	*Tale*	*Temp.*
bei Schreyvogel als:	Nov.	—	—	—
„ Deinhardstein als:	alt	—	—	—
„ Holbein als:	alt	[Repr.]	—	—
„ Laube als:	alt	[Repr.]	Nov.	—
„ Dingelstedt als:	alt	—	alt	(Nov.)
„ Wilbrandt als:	alt	—	alt	—
„ Burckhard als:	—	—	alt	—

Es findet sich:	*Ado*	*Well*	*Shrew*	*Will*	*Wives*	*Errors*	*Dream*
bei Schreyvogel als:	alt	[Nov.]	—	—	—	—	—
„ Deinhardstein als:	alt	—	Nov.	Nov.	—	—	—
„ Holbein als:	alt	—	alt	alt	[Nov.]	—	—
„ Laube als:	Repr.	—	alt	Repr.	—	(Nov.)	(Nov.)
„ Dingelstedt als:	alt	—	alt	alt	—	—	—
„ Wilbrandt als:	alt	—	alt	alt	—	—	—
„ Burckhard als:	alt	—	alt	alt	—	—	Repr.

Faßt man zuerst die Tragödie ins Auge, so ergeben sich

	an norm.,	übernorm. Fällen:		an activen,	passiven Jahren:	
bei Schreyv.:	40	10	i. V. = 4 : 1	50	28	i. V. = $1^3/_4$: 1
„ Deinh.:	27	3	„ = 9 : 1	30	10	„ = 3 : 1
„ Holb.:	27	0	„ = ∞ : 0	27	18	„ = $1^1/_2$: 1
„ Laube:	84	9	i. V. = $9^1/_3$: 1	93	28	„ = $3^1/_3$: 1
„ Dingelst.:	28	8	„ = $3^1/_2$: 1	37	33	„ = $1^1/_9$: 1
„ Wilbr.:	29	4	„ = $7^1/_4$: 1	33	11	„ = 3 : 1
„ Burckh.:	35	8	„ = $4^1/_3$: 1	43	21	„ = 2 : 1

Daraus ersieht man, daß Schreyvogel die Tragödie übernormal und dünn behandelt, also stark und sprunghaft. Das stimmt zu ihm in Person und Situation. Er ist der kühne Neuerer. Die Unruhe des Experimentierens ist seinem kräftigen Vorgehen notwendigermaßen noch aufgeprägt. Deinhardstein ist der behagliche Erbe: er behandelt die übernommene Tragödie normal und dicht, d. h. er gleicht den Betrieb aus. Nun kommt der zweite Erbe: er behandelt die aus zweiter Hand übernommene Tragödie nur normal und dünn, d. h. er betreibt sie schwach und sprunghaft. Das ungepflegte Erbgut schwindet ihm dahin. Da erscheint Laube — ein zweiter Schreyvogel an vorschreitender Energie, aber doch auch Erbe. So kann er die Tragödie normal, muß sie aber dicht behandeln: aus der Schwäche des Einzeljahres erfolgt die gleichmäßige Beteiligung der Einzeljahre. Der folgende Dingelstedt ist seiner Natur nach Experimentator, der in seiner Unruhe mehr dem raschen als dauernden Erfolg nachjagt: er behandelt die Tragödie am wenigsten normal und sehr dünn, er betreibt sie also sprunghaft-stark. In scharfen Gegensatz stellt sich Wilbrandt zu ihm: in seiner ruhigen Abgeklärtheit schafft er wieder recht normale Zustände bei dichter Behandlung, also er betreibt die Tragödie recht stark und gleichmäßig. Burckhard wird wieder unstät: seine Behandlung ist ziemlich abnormal und wenig dicht, sein Betrieb ist stark und sprunghaft.

Große Tragödien-Direktoren sind also Schreyvogel und Laube, brav benimmt sich Wilbrandt, gewöhnlich Deinhardstein, lässig Holbein, spröde Dingelstedt, fahrig Burckhard.

Für die Komödie ergeben sich:

	an norm.,	übernorm. Fällen:	an activen,	passiven Jahren:
bei Schreyv.:	19	4 i.V.=$4^3/_4$:1	23	3 i. V.: = $7^2/_3$: 1
„ Deinh.:	12	5 „ =$2^2/_5$:1	17	4 „ = $4^1/_4$: 1
„ Holb.:	26	3 „ =$8^2/_3$:1	25	11 „ = $2^1/_4$: 1
„ Laube:	63	9 „ =7 :1	72	19 „ = 4 : 1
„ Dingelst.:	34	7 „ =5 :1	41	16 „ = $2^1/_2$: 1
„ Wilbr.:	12	5 „ =$2^2/_5$:1	17	13 „ = $1^1/_3$: 1
„ Burckh.:	23	8 „ =3 :1	31	4 „ = 8 : 1

In der Behandlung der Komödie zeigt also Schreyvogel ziemliche Stärke und große Ausgeglichenheit. Deinhardstein große Stärke bei ziemlicher Sprunghaftigkeit, Holbein sprunghafte Schwäche. Laube äßt sie in ziemlicher Sprunghaftigkeit doch nicht recht erstarken.)ingelstedt wird noch sprunghafter bei etlicher Stärkung, Wilbrandt ehandelt sie äußerst unregelmäßig: sehr stark in riesiger Sprungaftigkeit. Burckhard outriert die Gattung.

Für die Historie ergeben sich

	an norm.,	übernorm. Fällen	an activen,	passiven Jahren:
i Laube:	26	4 i. V. = $6^1/_2$: 1	30	5 i. V. = 6 : 1
Dingelstedt:	34	7 „ = 5 : 1	41	12 „ = $3^1/_2$: 1
Wilbrandt:	20	1 „ = 20 : 1	21	21 „ = 1 : 1
Burckhard :	34	1 „ = 34 : 1	35	21 „ = $1^2/_3$: 1

Laube pflegt also die Historie in mittlerer Stärke gleichmäßig, ngelstedt in Sprunghaftigkeit viel stärker, Wilbrandt und Burck-rd schwach und sprunghaft.

So wurde denn die Thätigkeit der sieben Direktoren von verhiedenen Gesichtspunkten aus besehen: nach dem summarischen rgebnis, wie viel und wie vielerlei die Direktoren von Shakespeare ingen; nach der Art ihrer Arbeit, was sie von alten Stücken überhmen, was sie in Reprisen erneuern, was sie an Novitäten beiuern, und mit welchem Erfolg, ob sie nur ihren Repertoireschnitt vorübergehend oder ob sie das Gesamtrepertoire der rg dauernd bereichern. Diese Totalerscheinungen wurden dann h den Gattungen spezialisiert. In solcher Weise war die wichtigste fgabe der Direktoren, die Vermehrung des Repertoires, festgestellt. on hierin verriet sich ihr persönliches Verhältnis zu den veriedenen Gattungen des Shakespeare-Dramas. Noch deutlicher ge-

langte dies zum Ausdruck in ihrer Behandlung des einmal gewonnene
Repertoires dieser einzelnen Gattungen.

Wollte man im Überblick über all diese getrennten Erscheinunge
Gesamt-Charakteristiken der einzelnen Direktoren skizziere
was nolens-volens zu Werturteilen führt, so müßte man Schreyvogel a
den ersten Platz rücken. Er hat in der schwierigsten Lage gea
beitet: als erster nach einer Verfallszeit mit einer noch wenig ein
spielten Truppe für ein noch nicht reifes Publikum. Trotzdem ha
er das Shakespeare-Repertoire nicht nur quantitativ gefördert, sonder
vor allem qualitativ gehoben, zwar mit wechselndem Erfolg, abe
allseitig in der Pflege jeder Gattung. Den Schwerpunkt seine
Thätigkeit hat er in die Hauptgattung der Tragödie verlegt und hie
auch seinen Haupterfolg gefunden.

Ihm zunächst käme Laube. Auch er steht hinter einem morsc
gewordenen Repertoire, hinter einem lässigen Betrieb. Auch e
reorganisiert und organisiert, greift allseitig aus — bei besseren
Glück vor einem reiferen Publikum mit einer bereits traditionssichere
Truppe. Und auch er widmet sich mit größtem Eifer und Erfol
der Tragödie. Sein Nachfolger Dingelstedt beschließt die Reihe de
hervorragenden Shakespeare-Direktoren. Er ist freilich einseitig, abe
schafft in seinem kühnen Versuch, die cyclische Historie Shakespeare
der modernen Bühne zu gewinnen, ein großes Werk, wenn auc
keines von fester Dauer.

In zweite Reihe rücken Deinhardstein mit seinem Verdien
um das Lustspiel und Wilbrandt als pietätvoller Erhalter der groß
Tradition.

Unter Holbein steht es übel um unsern Dichter, recht gut hi
gegen unter Burckhard, aber er lebt mehr von Shakespeare als f
Shakespeare.

Schlenther konnte mit seinem kurzen, zweijährigen Regierung
ansatz billigermaßen in die kritische Untersuchung noch nicht ei
gereiht werden.

Daß in folgerichtiger Haltung dieser Repertoirestudie, die nac
Art und Zweck ihrer Aufgabe lediglich dem «was» und nicht de
«wie» der theatralischen Leistungen nachzugehen hatte, daß also hie
die Beurteilung der Direktoren einseitig sein muß, liegt wohl ebens
klar, wie daß gerade diese Seite der direktoralen Thätigkeit, das E
halten und Ausgestalten des Repertoires, die wichtigste Seite de
mannigfaltigen Bemühungen eines Direktors ausmacht.

Wenn sich die historische Wissenschaft einer noch lebenden Materie zugewendet hat, um dieselbe in ihrer Entwicklung zu beobachten und um dadurch den gegenwärtigen Stand der Dinge besser verstehen zu können, so wird das Ergebnis einer solchen Studie sich nicht auf das Beibringen historischer Fakten beschränken und auch mit einer Schilderung der letzten, der gegenwärtigen Phase noch nicht enden. Mußte diese Studie bisher theoretisch und unproduktiv sein, da sie ja unabänderliches, nämlich gewesenes und seiendes, nur schärfer beleuchtete, so kann sie nun praktisch und produktiv werden, indem sie die Fortsetzung des seienden, das werdende, beeinflußt auf Grund der Schlüsse, die von der Vergangenheit und Gegenwart auf die Zukunft gezogen werden dürfen. Der Historiker einer weiter lebenden Materie wird unwillkürlich zum Propheten. Freilich teilt er fast immer das Schicksal des bekannten propheta in patria.

Und darum bilde ich mir auch gewiß nicht ein, auf die weitere Entwicklung des Shakespeare-Repertoires in der Burg irgend Einfluß nehmen zu können, wenn ich die Schlüsse aus der bisherigen Entwicklung ziehe. Sie müssen aber gezogen werden zur organischen Abrundung des Themas. Sie lassen sich auf den Kernsatz zurückführen: das Publikum drängt nach mehr Shakespeare, als ihm geboten wird, und es begünstigt die Tragödie und Komödie, weiß sich aber mit der Historie nicht zu befreunden.

Wurde bisher gefragt, was hat die Burg von Shakespeare, so lautet jetzt die Frage, was hat sie nicht, und zwar: nicht im lebenden Besitz der Gegenwart.

Auf dem Gebiete der Tragödie fehlt nur der unmögliche Titus, es fehlt also nichts, auf dem der Historie John unseligen Angedenkens und der kaum mögliche Henry VIII., also fehlt wohl wieder nichts. Von den Romanzen liegt zwar Cymbeline zu tief begraben, um wieder ausgegraben werden zu können, aber Tempest ist doch nur scheintot und kann sicherlich zu neuem Leben erweckt werden. Weniger gut steht es um die Komödien. Den Jugendversuchen Shakespeares, der auch einmal klein anfangen mußte, um groß werden zu können, der «Verlornen Liebesmüh» und den «Edelleuten von Verona» werde das Wort nicht geredet. «Ende gut, alles gut» und «Maß für Maß» schließen sich durch ihre Probleme von der Hofbühne aus. Aber die wirklich lustigen «Lustigen Weiber von Windsor» könnten wieder auferstehen, und daß die Perle des Shakespeareschen Lustspiels «Wie es Euch gefällt» noch immer nicht ins Repertoire der Burg übergegangen, bleibt unverständlich. Von den Tragikomödien endlich

müßte zwar Timon verunglücken, aber ein Experiment mit Troilus dürfte sich lohnen, wenn man ihn in shakespearischem Geiste überarbeitet, also vor Wolzogen oder Gelber sich hütet.

Es sind mithin wenige Unterlassungssünden, die sich das Burgtheater dem großen Briten gegenüber vorzuwerfen hat. Um so eher sollte es diese geringen Schulden tilgen im kosmopolitischen Geiste seines weithin greifenden, aber auch weithin leuchtenden Repertoires. Daß sich Shakespeare die Burg so gründlich unterworfen, ehrt beide. Der Sieg war nicht leicht und rasch, der Kampf aber interessant.

Regiebemerkungen zum Shakespeare.

Von

Julius Cserwinka.

III.

Die Apothekerscene in «Romeo und Julia».

> **Vieles für klein und unerheblich erklären, heißt öfter, die Schwäche seines Gesichts bekennen, als den Werth der Dinge schätzen.**
>
> **Lessing.**

Heiter ist Romeo zu Beginn des fünften Aktes aufgetreten, so iter, daß wir überzeugt waren, er habe schon Nachricht von der ussicht auf günstige Lösung des in Verona entstandenen Konfliktes. ir merkten dann, daß er noch nichts erfahren, nur von einem hen Glück geträumt hatte; und der seltsame Traum vom toten und chgeküßten Romeo ließ uns der scheintoten Julia selige Aufer-ehung erhoffen. Da naht das Unglück mit der verdoppelten Wucht es Kontrastes: nach dem Schmeichelbild des Schlafes Julias Todes-otschaft. Dabei beachte die Bühne, daß eine Schreckensnachricht n so vollendet weihevoller Form, mit so tröstlichem Ausblick auf das «Unsterbliche», nur von einem Balthasar reiferen Alters übermittelt werden darf.[1] — Romeo steht betäubt. Vordem, in der Rosalinde-Zeit, durfte man ihn mit Recht als personifizierten Seufzer, ls Reimchenstöhner belachen; jetzt trägt er in sich, was über allen Schein. Klaglos ist er geworden. Aber er ist nicht Mann geworden.

> Hast du für mich vom Pater keine Briefe?
> — Nein, bester Herr.
> — Es thut nichts.

[1]) Nicht von einer männlich kostümierten jungen Dame, die wohl gar bei diesem notwendigen Dramenpunkt die Vorzüge ihrer Erscheinung ins beste Licht zu setzen sich bemüht. — Des Paris Page wird als *boy* angeredet, Balthasar jedoch stets als *Romeo's man* erwähnt.

Ganz einfach! Man fühlt einen Nadelstich — und stirbt an Blutvergiftung. «Es thut nichts!» Nein, 's ist nicht so tief wie ein Brunnen, noch so weit wie eine Kirchthüre; aber es reicht eben hin. Fragt morgen, und ihr werdet einen stillen Romeo finden. — O sehet zu, daß ihr eure Mission erfüllt, ihr, denen die wundersamen Machtmittel des Augenblicks anvertraut; braucht sie, daß dies «es thut nichts» treffe, sengend treffe — es bedeutet den Zenith der tragischen Schuld. Ein Liebespaar, das Pech hat! das wäre die Idee?! O nein, so verkennt der ur-reinste Tragödiendichter nie und nimmer die Notwendigkeit der Übereinstimmung von Thema und Material. William Shakespeare hat weder Zacharias Wernerische Anlagen, noch macht er Scribesche intriguenpoussierende Theaterstücke. Nicht planetarische Willkür greift ein mit boshaftem Finger, nicht an einem unbestellten Brief geht Romeo zu Grunde — er geht zu Grunde an sich selbst. Der Pater versprach, alles Wichtige brieflich zu melden, und der Pater — der heilige Mann, der Sündenlöser, der erklärte Freund — hält Wort. Dieser Tod ist so befremdlich. Hier ist ein Geheimnis. Und ist hier keins, so sind doch besondere nähere Todesumstände vorhanden, die der Liebhaber, weil sie sein Liebstes betreffen, vor dem Selbstmord noch erfahren wollen muß. Es kann noch etwas zu thun, ein Gericht vielleicht noch zu vollziehen sein. Es ist so leicht, so nahe, bei Lorenzo zu fragen. — Romeo wird nicht fragen, das ewig Grenzenlose in seinen Gefühlen hindert ihn. «Drum lieb' besonnen; solche Lieb' ist stet; zu hastig kommt gleichwie zu träg zu spät! Hast wie ein Wuchrer Überfluß an allem und brauchst doch nichts zu seinem echten Zweck! Ein Wachsgepräg' ist deine edle Bildung, wenn sie der Kraft des Manns abtrünnig wird! Vernunft, die Zier der Bildung und der Liebe, bei dir fängt s[illegible]e, solch hohem Dienst entfremdet, gar Feuer durch dein eignes Ungeschick, wie Pulver in nachläß'ger Krieger Flasche; und was dich schirmen soll, zerstückt dich selbst.[1]) Hüt' dich, o hüt' dich, solche sterben elend!» — Ungehört verhallt des Meisters Stimme. Kein Silberklang innerer Musik wird laut, hilfreich obzusiegen im schweren Leidensdrang.[2]) Und jene leisen Ahnungsschauer, die jeden verborgenen folgenschweren Sachverhalt geschäftig umraunen und hi[illegible] aus dem lebeneinschließenden Gruftgewölbe der Capulets nach Mantua

---

[1]) Lorenzo schließt daran III_3 die auch für die jetzige Aktion äußerst bedeutungsvolle Mahnung: Auf, sei ein Mann, denn deine Julia lebt!

[2]) Siehe IV_5 das Lied Peters des Clowns.

hinwirken wollen zu dem Allernächstbeteiligten, sie zerflattern unbemerkt, sie finden dumpfe Verschlossenheit, nicht die verfeinerten lauschenden Organe, deren sie zur Kundmachung bedürfen. Als einer, der versäumt hat, die Kräfte des Guten zu üben, als einer, den seine Leidenschaft knechtet, stirbt Romeo. Der Liebe Süßigkeit verändert sich in Todesbitterkeit. Er stirbt elend — denn seine Liebste lebt.

Unbesonnenheit ist Unheil. Das ists vor allem, was das junge Paar erzählt. Das erzählt der greise Capulet und der anderen bunte Menge. Besinne dich, wehklagender Eskalus, daß Friedenstiften noch etwas anders ist als den Unfrieden mit dem Henker beantworten. Edler Paris, sei kein blinder Knabe, indem du die Miene des Verzweifelnden für die des Frevlers hältst und denke dran, daß die Verzweifelnden gefährlich sind. Und auch du, Chorus und Charakter zugleich, getreuer Eckart, laß nie dein Handeln deiner Lehre entgegen sein, sieh zu, daß nicht ein einziger Augenblick der Kopflosigkeit den wohldurchdachten Plan zunichte macht.

In der Kunst ist wie im Leben alles nur bedingt wahr. Unser Denken erst schafft herrlich und häßlich. Romeo stirbt elend. Weil aber seine Regung, die also ungeschickt gehegte, echt ist, weil des wirren Schmerzenreichen gesamtes Thun wandellos einer heiligen Empfindung galt, so lohnt ihm die. Ihm ist viel Sünde vergeben, denn er hat viel geliebt. Liebe macht ihn beneidenswert: Julia eint sich ihm im Tod. Der herbe Schuldgesang wird zum Hohenlied. Menschenschwachheit und Menschengröße wohnen ganz dicht beisammen. Der schönste und imposanteste Kontrast ist entstanden, der Kontrast der Worte des Epilogs mit des Hörers Meinung, die da lautet: Der Traum vom nahen Glück, den ich vorhin für einen Effektbehelf hielt, ist mehr; in der Poesie gehen alle Träume in Erfüllung; auch er ist wahr geworden — niemals gab es wohl ein süßer Los als Julias und ihres Romeos.

Doch zurück zu der Dur-Stimmung! Von der Apothekerscene wollte ich sprechen. Unser Interesse sei noch rege, Julia kann ja rechtzeitig erwachen. Romeo will Gift kaufen, kommt auf die Armut des Apothekers zu sprechen und zählt anschließend die Güter des Bedürftigen auf. Diese Aufzählung des Apothekerkrams pflegt man zu streichen, weil der uns während der kurzen Spanne vor der Katastrophe ganz gleichgültig bleibe.

Gleichgültig bleibt uns auch im Hamlet die Thatsache, daß das Feuer des Glühwurms unwirksam ist, aber daß diese Unwirksamkeit

dem tags in schweflichte qualvolle Flammen gebannten Geiste nicht gleichgültig ist, darf uns nicht gleichgültig sein.

Der unfreiwillig Scheidende, der todgeweihte Lebensfreudige, weiß dem Hall eines Schmiedehammerschlags aus einer fernen Werkstätte, dem kargen Blinken eines sonnebestrahlten verstaubten Dachfensters Beziehungen zu entnehmen, die ihm die ganze Größe des drohenden Verlustes vorzaubern; ja ihm wird vielleicht eine alte bebrillte Käsefrau, wie Goethes Wilhelm sie bewundert, tausend farbensprühende Reizungen des Daseins zu Bewußtsein bringen; ein verstimmter Leierkasten vermag ihm die geheimnisvollsten Minnehymnen zuzuwehen, der Semiramis hängende Gärten sieht er quellen aus einem leeren Blumenscherben. — Anders die müden Einsamgewordnen. Ihr Weg geriet ins welke gelbe Laub; rings Schatten, Träume, Fratzen. Wie unersprießlich dies ganze Treiben! Wie schwarz die Rosen! Hängt die Philosophie! Die Sterne lügen! Dein Gold ist Gift! Leben: nichts weiter heißts als sich herausfüttern! — Trifft solcher Unglückliche auf irgend ein handgreifliches Milieu des Jammers, so weilt er bei ihm als einem Symbol alles Seins und gefällt sich lässigen Tones in bitter-lächelnder Betrachtung. Und wie er eine Lichtpartie des Lebens nicht mehr kennt, unterläßt er auch volle Schätzung des Symbols. So Romeo; und Romeo zumal. Seinem Naturell immerfort getreu beleuchtet er, die Armut des Apothekers schildernd, dessen Ladeninventar einseitig. Er entstellt. Sicherlich, der Apotheker ist arm — müssen darum seine Töpfe leer, muß die Ausstattung wertlos sein? Wir hören ja,[1]) gleich dem klugen Berater Romeos sammelt der Apotheker gut und schlimme Kräuter, «Giftpflanzen, aber diensam zum Genesen.» In den nichtigen Phiolen schlummert Heiltrank für alle: da Panacee für den Leib, dort Nepenthe, Kummer zu tilgen und Groll und jeglicher Leiden Gedächtnis. An Bruder Lorenzos Auffassung müssen wir denken: O große Kräfte, weiß man sie zu pflegen, die Pflanzen, Kräuter, Stein' im Innern hegen; was nur auf Erden lebt, nichts ist so schlecht, daß es der Erd' besondern Nutz nicht brächt! — Romeo erwägt pessimistisch, nur halb; diese Hälfte aber in plastischer Breite. Er will in den Tod zur Geliebten, die ganze zurückbleibende Welt ist ihm sinnloser Kram; darum weist er abschiednehmend mit der hippokratischen Miene auf die Habe des Apothekers:

---

[1]) Romeo: Ich sah ihn neulich, er suchte Kräuter aus.

'Ne Schildkröt' hing in seinem dürftgen Laden,
Ein ausgestopftes Krokodil und Häute
Von mißgestalten Fischen; auf dem Sims
Ein bettelhafter Prunk von leeren Büchsen
Und grüne Töpfe, Blasen, müff'ger Samen,
Bindfaden-Endchen, alte Rosenkuchen,
Das alles dünn verteilt, zur Schau zu dienen.

Die Ausmalung ist notwendig, sie ist erstens die Geste eines ›bensmüden und zweitens die Geste Romeos. Jede aus der inneren rganisation hervorkommende charakteristische Gebärde sollen wir ›hauen, denn ohne sie wandelt sich eine Situation zur krüppelhaften ankelei. Diese Gebärde wird weggelassen, wir mögen sie uns denken; aher der Name Schauspiel. Potz Blaustift und täppische Pfoten!

Romeo also will sich jetzt Gift verschaffen; die Schlußscene des ramas würde beweisen, daß er das wirklich gethan hat. Der potheker, der ihm den Trank vor unsern Augen verkauft, ist demach eine unnütze Figur? Wenn er weiter nichts thut als den Trank erkaufen, gewiß!

Was nur im Kunstwerk ist, nichts ist so schlecht, daß es dem 'erk besondern Nutz nicht brächt; an mancher Tugend manches unter reich; keins ohne Wert, doch keins dem andern gleich.

Ein Beispiel. Romeo erzählt dem Bruder Lorenzo: «Ich war i meinem Feind zum Freudenmahl; da schlug 'ne Wund mir jemand f einmal; so auch ich ihm.« Wir wissen, er spricht metaphorisch; meint die erwachte Liebe und die gefundene Gegenliebe. — 'unden schlagen» aber bleibt hier trotzdem ein wichtiger Ausdruck, r treffendste Akkord, um uns den unausrottbaren blutigen Parteider wieder ins Gedächtnis zu rufen und uns zittern zu lassen um n, der über den Vulkan hin tanzen will.

Ein anderes. Romeo vor der aufgebahrten Julia. Wir wollen is ganz seinem Abschiedsgruß hingeben, dem Abschied eines Sternden von einer Toten — und siehe, er beginnt: «Wie oft sind enschen, schon des Todes Raub, noch fröhlich worden!» — Sofort id wir bei der Sache: bei Julias Scheintod. Sie scheint des Todes ub, sie wird erwachen, sie kann wieder fröhlich werden. Ein ›ktrischer Schlag durchzuckt uns: Ahnt ers? O vielleicht wird es gut! — Doch nein, er sprach von etwas anderm, von sich selbst, nz logisch von dem aufflackernden Frohsinn Schwerkranker, «ihre ärter nennens den letzten Lebensblitz.»

Ein drittes. Der Venetianer Kaufmann verkettet im ersten Akt sein Leben mit dem Schicksal der Güter, die eben auf fernem Ozean heimwärts segeln. Werden sie glücklich landen? ist hier die Frage. Sie werden glücklich landen! sagt Antonio. Diesem Thema mit seinen bangen Zweifeln entführen uns im zweiten Akt die Späße Lanzelots mit Gobbo — scheinbar. In der That zwingt uns Lanzelot zu dem Thema mit den bangen Zweifeln zurück, indem er recht harmlos eine Redensart gebraucht, die in unserm Ohr nun nimmer verklingen will: «Jetzt gebt Achtung, jetzt will ich den Ozean rege machen!» Freilich darf man *now will I raise the waters* nicht mit «nun will ich loslegen» übersetzen.

Diese Beispiele aus einer langen Reihe zeigen, daß bei Shakespeare selbst einfache Redebilder — die Metapher, das Gleichnis — noch einer ganz anderen Absicht dienen als dem äußern flüchtigen scenischen Wahrscheinlichkeitsbedürfnis, dem sie direkt entstammen; daß sie einer tieferen Absicht dienen: zum Zwecke des Ganzen geschäftig zu sein. Das Genie ist kein betrunkener Wilder und kein blindtreffender sonntaggeborener Köhlerspeter. Wenn etwas an den Engländer in Shakespeare erinnert, so ist es Shakespeare der Rechner. Er läßt uns den Stand der Dinge beständig und voll ermessen. Er kennt keine Zufälligkeit, er vergeudet nichts, er disponiert besonnen. — Mit einem kleinen Zug giebt er unserm tastenden Interesse sorglich die rechte Richtung, mit einem kleinen Zug weckt er in uns die Gefühle, welche die besondere Form seines Werks, die dramatische, erheischt, weckt sie sanft, bevor er die erschauernden und flammenden zu den reinigenden höchsten Höhen mit sich reißt, durch einen kleinen Zug hält er diese Gefühle wach, daß sie nicht irrend in kühler Anschauung oder bloßer Neugier sich verlieren. — Und solche kleinen Züge haben wir uns leider gewöhnt als Nebensachen zu betrachten. Ihm ist nichts Nebensache.

Am wenigsten eine Rolle Nebenrolle.

Ich will nicht unterlassen, hier einen treffenden Ausspruch Heines anzuführen: «In den Werken aller großen Dichter giebt es eigentlich gar keine Nebenpersonen, jede Figur ist Hauptperson an ihrer Stelle. Solche Dichter gleichen den absoluten Fürsten, die den Menschen keinen selbstständigen Wert beimessen, sondern ihnen selber nach eigenem Gutdünken ihre höchste Geltung zuerkennen. Als ein französischer Gesandter einst gegen den Kaiser Paul von Rußland erwähnte, daß ein wichtiger Mann seines Reiches sich für irgend eine

interessiere, da fiel ihm der Kaiser streng in die Rede mit den ürdigen Worten: Es giebt in diesem Reiche keinen wichtigen außer demjenigen, mit welchem Ich eben spreche, und nur ge Ich mit ihm spreche, ist er wichtig. — Ein absoluter Dichter, enfalls seine Macht von Gottes Gnade erhalten hat, betrachtet icher Weise diejenige Person seines Geisterreichs als die gste, die er eben sprechen läßt, die eben unter seine Feder ı, und aus solchem Kunstdespotismus entsteht jene wunderbare dung der kleinsten Figuren.»

Vozu denn nun dieser Apotheker? Warum Gift und nicht der Dolch? Warum verschafft Romeo sich nicht das Mittel wie us und Laertes außerhalb des scenischen Gefüges, warum ber es nicht längst in einem Ring wie Hannibal, warum hat er ganz einfach schon früher aus Bruder Lorenzos Doktorkasten äschchen scherzend entwendet? Warum von hundert andern hkeiten gerade dieser Handel, der noch dazu bei Todesstrafe en sein und dessen Zustandekommen somit erst durch die Armut erkäufers plausibel gemacht werden muß?

m neben Romeo eine Person zu stellen, deren Sache der seinen stück, und dadurch unsere Anschauung zu vertiefen.

iner, der Gift einkauft und ein andrer, der Gift verkauft — gen wir zu sehen. Aber diese Situation ist für das Romeo-Drama ganz belanglos. Die Shakespearesche Situation ist die: ne, der schon sterben will und der andre, der noch leben will.

chreckerfüllt wendet sich der Apotheker ab:

> Ich hab so tödliche Arznei'n; doch T o d
> Bestimmt der Stadt Gesetz für den V e r k ä u f e r.

> : B i s t d u s o n a c k t u n d b l o ß , b e d r ü c k t v o n P l a g e n ,
> U n d s c h e u s t d e n T o d ? — d i r i m G e s i c h t s i t z t H u n g e r !
> N o t u n d B e d r ä n g n i s d a r b t i n d e i n e m B l i c k !
> A u f d e i n e m R ü c k e n h ä n g t z e r l u m p t e s E l e n d ! ! !

ine Pause entsteht. Die zweie starren einander an, zwei aus iedenen Welten. — Wie kann man, so jung, so reich, sterben ?! — Wie, so elend und alt, leben wollen?! — Im staunenden spiegelt sich das völlige Nichtbegreifen der gegnerischen Meinung; berraschte Bewegung wird ein ganzes Plaidoyer ersetzen. —

Du schicksalgezauster Apotheker, ist es denn nicht selbstverständlich, im Tod den besten, den einzigen Freund zu sehen? — Ist es denn nicht selbstverständlich, fremder Jüngling, daß ich den Tod scheue? kennst du denn etwas Köstlicheres als atmen? hast du denn nie gelesen des abgeschiedenen Peliden Klage:

Nicht mir rede vom Tod ein Trostwort, edler Odysseus!
Lieber ja wollt' ich das Feld als Tagelöhner bestellen
Einem dürftigen Mann, ohn' Erb' und eigenen Wohlstand,
Als die sämtliche Schar der geschwundenen Toten beherrschen.

So ist nun wieder ein Akkord angeschlagen, leise — umfassend. Einen Ruhepunkt gönnt uns der Dichter auf der hastigen Bahn zur Katastrophe; ja er ruft ein kategorisches Halt! — Was ist uns das Sterben? Wir sinds auf dem Theater gewöhnt. Ein leeres Wort ists uns geworden. Man stirbt, wie man aus einem Zimmer in ein andres geht. Das Publikum, damals wie heut, ist blasiert und taxiert nicht gern und nicht richtig, d. h. erwägt nicht völlig die jeweiligen Begleitumstände. Darum muß das Drama mehr als Handlung und Charaktere bringen: auch den Anstoß zur Wertschätzung der Dinge mitbringen, absichtslos scheinbar, in unauffälligen Formen, ohne theoretische Debatte. Es darf uns keine Geistererscheinung auftischen, wenn es uns nicht gleichzeitig geistergläubig zu machen versteht; keine Strafe verhängen, wenn es uns nicht ihr Gewicht für den Betroffenen beizubringen und dadurch unsere etwaigen Sonderansichten zu vernichten weiß. Draußen mögen wir uns in Spiritisten und Materialisten und in Granitherzen und Sentimentale, in Pessimisten und Optimisten teilen, das Drama braucht alle auf Einem Standpunkt, den es immerfort je nach seinen Absichten modifiziert. Zweckentsprechend erwägen muß uns das Kunstwerk lassen. Perditas Veilchen sind nicht Ophelias Veilchen; Cäsars zerfetzter Mantel präsentiert sich durchaus anders als König Lears zerfetzter Mantel, nicht nur in Schnitt, Farbe und Ausstattung, sondern auch hinsichtlich der symbolischen Bedeutung; das Venedig des «Kaufmanns» und das Venedig Othellos bieten sehr unterschiedliche Momente. Dasselbe, was am Mittwoch erhaben war, kann am Donnerstag geringfügig sein; heute Staffage, morgen Hauptsache. Cassius' und Brutus' Selbstmord ist geringer einzuschätzen als der Romeos und Julias, denn jene sterben aus verwundetem Selbstgefühl, wollen kommender Erniedrigung entgehen. Soll um den Liebestod eine

Glorie weben, so wird man uns erst sagen müssen, was das Leben ist — und der Apotheker sagts: Etwas, das selbst der ärmste Schelm nicht ohne weiteres aufs Spiel setzt; etwas, das selbst dem Bejammernswertesten den Abschied schwer macht; etwas, dessen Schattenseite, dem Tod verglichen, immer noch ein Paradies ist. — Daß der Apotheker sich dann (eingewiegt von dem Gedanken, die Schuld werde nicht bekannt, die Existenz also nicht gefährdet, wohl aber durch den goldnen Lohn verschönt) zu dem Wagnis überreden läßt, kann den angeschlagenen Akkord nicht hindern, machtvoll in uns weiterzuklingen: Romeo will das Leben lassen .... er will schon sterben und ist noch so jung .... Wie überwältigend, wie allmächtig muß doch seine Liebe sein!

Mein Gatte lebt, das ist ja Trost! heißts einmal. Deine Julia lebt, das ist ein Glück! zum andernmal. Der vielkundige Mönch nennt Tod ein schwarzes Wort. Die komische Amme wird sehr ernst, wenn sie Romeo zu bedenken giebt, daß er nicht nur die Leiden, auch alle künftigen Freuden zu enden im Begriff ist: «Wer wollte so sich niederwerfen lassen? Ach Herr! Herr! mit dem Tod ist alles aus!» Und irgend ein lustiger Aufwärter ruft: «Haltet euch brav; wer am längsten lebt, kriegt die ganze Bescherung!» — Das sind einige der offenen und heimlichen Beiträge zu der apothekerlichen Apotheose des Lebens.

Damit ist auch die Sphäre der Dekoration («eine Straße») festgestellt — ein Stadtviertel der Armut, kläglich und morsch, aber übersonnt von einem ungemeinen Stimmungsreiz, einem lockenden, umklammernden Daseinszauber.

Und dem, der meint, daß ich dem Apotheker zuviel Beachtung schenke, will ich verraten, daß dieser noch ganz anders zur Folie dient. Er ist ein Abbild Romeos in dessen tragischer Anlage. Jener Hauptmann, der im Lear nur zwei Zeilen zu reden hat, vergegenwärtigt dennoch das ganze Lear-Motiv, indem er untergeht, weil er sein Naturell nicht überwinden kann. In der Historie vom Gewissensleugner Richard macht auch der eine Mörder das Exempel zur Grundidee. Ja, Falstaffs Page, der kleine Halunke Robin, gleicht durch die schließliche Wandlung der Liederlichkeit zu wahrem Pflicht- und Ehrgefühl dem Patron seines Patrons, dem Prinzen Heinz. — Auf zwei Dinge steht in unserm Trauerspiel der Tod: auf Parteikampf und auf Giftverkauf. Romeo handelt besonnen, als er, von Tybalt

herausgefordert, sich weigert, zum Schwert zu greifen[1]); der Apotheker handelt besonnen, als er sich weigert, Gift abzulassen. Romeo kämpft aber gleich darauf doch und der Apotheker giebt gleich darauf doch das Gift; so ist die Besonnenheit nur halb und so muß der unbesonnene Apotheker elend sterben wie der unbesonnene Romeo. Der schwergereizte Fürst erfährt ja zum Schluß das Verbrechen aus Romeos hinterlaßnem Brief: «daß ein armer Apotheker ihm Gift verkauft.»

Der Fürst spricht seine Absicht aus, zu untersuchen — und zu strafen oder zu begnadigen. Gnade wird dem Mönche werden — der wollte das Beste der Anderen. Des selbstischen Apothekers harrt die Strafe. Das Schicksal seines Urbildes in unseres Dichters Quelle, bei Brooke, wird der Pflichtvergeßne teilen: man wird ihn aufhängen.

Den schnellwirkenden Trank wußte er gut zu mischen, der wackere Apotheker, doch als Quacksalber erwies er sich in einer andern größeren Pharmazie. Der leichenfarbene triefäugige Mann, dem das schwarze Magisterkleid in schmierigen Lumpen um die welken

---

[1]) Ganz wörtlich zu nehmen. Bei der Tybalt-Merkutio-Rauferei ist nur von Romeos A r m die Rede. «Arm» kann anderswo sehr wohl bewaffneter Arm heißen, hier nicht, wo die Gegensätzlichkeit so prägnant ausgesprochen wird. Tybalt «berennt» mit «scharfem Stahl». Merkutio kehrt «Spitze gegen Spitze». Benvolio soll «ziehen», zwischen ihre «Degen» schlagen u. s. w. Dagegen sagt der Getroffene zu Romeo, «unter eurem A r m wurde ich verwundet» und der Zeuge schildert Romeos gelaßne Haltung und Intervention: «Beider Mordstahl trennt sein behender (*agile*) A r m, dazwischen stürzend; unter diesem A r m doch traf Tybalts falscher Stoß etc.» Die erste Ausgabe 1597 endlich bringt die Bühnenweisung: *Tybalt under Romeo's a r m thrusts Mercutio in.* — Um die Waffen niederzudrücken, springt Romeo einfach zu den Duellanten, eben in der Wehrlosigkeit seines Arms das beste Mittel zur Unterbrechung eines kavaliermäßigen Zweikampfs wähnend. Wenn er zieht, «um die Kämpfenden zu trennen», so wird und darf Eskalus in Ansehung der blanken Klinge und des glühenden Familienhasses nicht an die gute Absicht glauben, sondern muß mit Tybalt (I_1) sagen: «Was! Frieden rufst du und ziehst doch dazu?!» — Gezeigt soll werden: Dieser Jüngling ist seiner Liebe eingedenk, darum kämpft er nicht. Und das zielbewußte Nichtkämpfen macht man dem Zuschauer augenscheinlich, indem man Romeo nicht auch nur mit der Fingerspitze den Schwertgriff berühren läßt. Das Nichtziehen ist die einzige kluge That der sonst «tollen Hand» (Lor. III_3); das Nichtziehen, das Romeo nach Merkutios Fall weibisch nennt, ist die einzige Mannesthat des sonst «Unmännlichen» (Lor. III_3); durch dieses Nichtziehen beim ersten Zusammenstoß wird das tragische Moment des zweiten Zusammenstoßes um so viel klarer, die Romeo-Natur ja um so viel deutlicher: ein Wachsgepräge nur war seine edle Besonnenheit.

Glieder schlottert, er wußte nicht in sich die Mischung herzustellen, welche Shakespeare im Hamlet und im Romeo und überall und unablässig als Hauptsache preist — die rechte Mischung des Blutes mit dem Urteil.

* * *

Treues Interpretieren verlangen die wahren Dramatiker. Die Bühne braucht darob nicht zu erschrecken, es giebt ja nur ganz wenige, und auch bei denen bleibt die treue Interpretation eine dankbare Kunst.

IV.

Die Erscheinungen in «Richard III.»

Denn euer Sinn muß unsre Könige schmücken.
Prolog zu Heinrich V.

Hinter den Kriegsleuten hat sich das Zelt geschlossen; Richard ist allein. Er verharrt in nachdenklicher Stellung, dann wandert er hin und her; er trinkt, setzt sich beim Ampelschein zum Entwurf der Schlachtordnung, springt auf und bemüht sich um die bereitgelegte Rüstung. Er betrachtet seinen Helm, den gleißenden Helm mit der Krone. Er lauscht und späht hinaus nach den Zeltwachen. Signalfanfaren verklingen in der Ferne. Über das Feld von Bosworth breitet sich die Nacht.

Richard wirft sich aufs Ruhebett — und sinnt und sinnt.

Der Thürvorhang wird zurückgeschlagen. In der Öffnung steht ein Fremder. Seltsam! wie konnte der ungehindert die Wachen passieren? Der Eindringling thut einige Schritte in den Bereich der Lampe. Richard liegt gebannt: diese schlanke Jünglingsgestalt?! dieses ernste edle Antlitz?! Seltsam, seltsam! So treibt die Phantasie ihr Spiel; es scheint die Scheidungslinie zwischen dem was ist und dem was nicht ist, ausgetilgt; die Grüfte senden die Gegner ihm zurück! — Aha, ihn schrecken willst du, Unheilprophezeiender! verzweifeln machen! Du wirst ihn nicht verzweifeln machen. Wende dich nur, recke nur im Fortschreiten den Arm über die nächtliche Flur, dort hinaus, wo diese wälschen Knechte lagern mögen, winke und sprich ihnen Segen zu. Das Alles ist begreiflich, sehr begreiflich! Du trägst ja am Barett die rote Rose. — Und auch du, der jetzt kommt, mehr ein Pilger als ein Herrscher, du König der Zufriedenheit, der du damals das kreuzgeschmückte Spangenbuch hieltest wie heut und damals Wehe riefst wie jetzt, was schüttelst du die grauen Locken gegen Richard?

Was schiert sich Richard um euch Beide! Euer Name war das Feldgeschrei seiner Feinde, so mußte er in euch seine Feinde vernichten. Er ist kein Priester, der für die Feinde betet. Auch kein Stümper. Er kann sich auf das Kriegshandwerk und auf die Staatsklugheit berufen. Mußte er nicht die Krone den Seinen, denen sie zukam, sichern? Wahr, er traf euch als Wehrlose, aber ihr reiztet ihn und er wird sagen, er habe euch im Zorn erschlagen. Zudem, was er euch that, thaten die Euren seinem Vater, seinem schuldlosen jungen Bruder. Und in ehrlicher Schlacht wird morgen der letzte eurer Brut unter seiner Streitaxt sinken. Trotz euch! Ihr seid fatal, aber ihr könnt nicht schrecken! Fahrt hin!

Abermals schiebt eine Hand den Zeltvorhang zurück. Hei, das wird lustig! nur heran, ihr Feinde! Da tritt still ein Mann, prächtig in Brokat gekleidet, aber barhaupt und zerrauften Haars, dicht an das Bett. Ein markerschütternder Schrei entringt sich dem Liegenden. Sein Bruder! Sein Bruder, der ihm nie ein Leid gethan, sein Bruder, dem er statt der zugeschworenen Befreiung die Mörder schickte. So sah Clarence aus, als er, plötzlich verhaftet über die Straße geführt, vom lauernden Richard den Judaskuß empfing; so bleich und todestraurig. Und todestraurig hallt jetzt seine Stimme. . .

Mehrere Edelleute schauen suchend herein. Sie bleiben in der Thüröffnung; sie weisen auf Richard und tuscheln einander Bemerkungen zu; sie künden ihm von fern, halblaut, doch mit scharfen Accenten, den Untergang.

Ein anderer folgt und streckt die Hand aus: ein Widersacher der Vorigen, aber einig mit ihnen im verderbenden Wunsch.

Arm in Arm zwei Knaben in schwarzer Tracht. Der ältere trägt den goldenen Reif auf den blonden Locken. Wie ernst blickt des Jüngeren Schelmengesicht! Kinderstimmen, hier innen Unheil rufend, draußen Heil!

Die zurückgeworfenen Decken des Ruhebettes geraten in Bewegung. Richard bleibt regungslos. Am Rande zu Häupten des Lagers sitzt in weißem Gewand eine Menschengestalt — ein Weib — sein Weib. Thränenlosen Auges neigt es das abgezehrte Antlitz zu ihm und spricht ihm ins Ohr. Ein dumpfes Stöhnen Richards begleitet die ersten Worte. Langsam, ganz langsam spricht es, während er leise winselt. Es droht mit dem Finger, es erhebt sich, es läßt ihn allein.

Einer steht noch aus.

Der huscht jetzt herein. Er bemüht sich, geräuschlos zu sein trotz des Harnischs, in den er sich gesteckt. Das Stahlwams blinkt nicht, denn es ist rostig; der ganze Aufzug ist entstellend. Mit grausen Blicken lugt der Näherkommende umher. Er bleibt stehen und schaut auffahrend und bebend hinter sich. Er faßt Richard ins Auge. Da knittert er den Komödiantenmund zu einem höhnischen Lächeln und verharrt so schweigend. Das ist Richards liebes Vetterchen, der Condottiere, der verschmitzte Farceur im Kostüm jenes Lordmayor-Betrugs. Immer haßerfüllter wird sein Schauen. Ein heiseres Flüstern und Zischen kommt jetzt über seine Lippen, mit boshaften Geberden begleitet er den Spruch. Dann hebt er den vorgeschobenen Kopf und mit einem letzten Blick von oben herab wendet er sich wie angeekelt weg. Ja recht, das war noch übrig! Nicht nur ausgestoßen aus der Gesellschaft der Gerechten weiß sich Richard, er sieht sich auch verächtlich den Verbrechern. Denn in einem Punkt pflegen die Schufte ehrliche Leute zu sein: sie perhorreszieren den Verrat; der Gaunerkodex kennt und verklärt eine Treue: Treue gegen den Spießgesellen. — Also endigt Macchiavellis System in Pfuscherei, der berückenden, unendlich reichen, geschmeidigen Feinkunst Schluß — er ist brutal und kläglich — Meineid und Mord im jämmerlichsten Grad.

O nichts mehr davon! Erstickt, ihr Stimmen, im Lärmen der Schlacht! taucht unter im Schlachtgewühl, ihr Gestalten! lauter, ihr Trompeten und Trommeln! wilder, ihr Schwerter! Ein anderes Pferd! verbindet meine Wunden! — Erbarmen, Jesus! . . . Richard sinkt zu Boden und — erwacht.

Nun folgt der gigantische Monolog der Zernichtung, die Rache der einst fortgeleugneten drei Worte: Mitleid, Liebe und Furcht.[1])

* * *

Es mag viele verschiedene Einrichtungen dieser Scene geben und sie alle können trefflich sein; gottlob sehen wir ja nicht sämt-

[1]) Wird Richard III. nicht im Zusammenhang mit den andern Königsdramen gegeben, so muß zum Mindesten der Satz aus 3. Heinrich VI., 5, 6, «Ich, der nichts weiß von Mitleid, Lieb und Furcht» in den Anfangsmonolog aufgenommen werden, denn diese Behauptung bildet mit dem Geständnis des Endmonologs die Idee des Dramas. Zwischen der Behauptung und dem Geständnis ist Richards Götze aufgerichtet, gleich dem Bel zu Babel auswendig ehern und innen nichts denn Leymen. — Macbeth, Edmund, der gebeterörternde Claudius und Marlowes deutscher Doktor, sie alle sündigten und sehen verzweifelnd die Strafe nahen; zu Richards Verzweiflung kommt ein weiteres Motiv, das ist die unendliche Scham, daß er, der Läugner des Gewissens, ein tausendzüngiges Gewissen eingestehen muß.

lich mit gleichen Augen. Unbedingt jedoch muß der Einrichtend das Charakteristische eines Traumgebildes erkannt haben und repro duzieren.

In Macbeth, wo der Wolf heult, das Käuzchen kreischt, di Rosse wüten, wo's in der Luft wimmert und stöhnt, da giebts Geiste die wie kalte fahle Nebel sind, wie quirlende Blasen auf der schottische Haide. In Cäsar geschehen feurige, blutige, fürchterliche Wundei und ein blasser Schatten verdunkelt die flackernde Kerze und spricl mit hohler Stimme. In Hamlet kehrt ein König aus dem Jensei zurück; er kommt zur Gespensterstunde, er verbreitet Grauen un Staunen, er ist unverwundbar für irdische Waffen; aber er ist nicl schattenhaft, er redet nicht im Grabeston, er kann sein Gewan wechseln, er kann Schmerzen fühlen: die läuternden Gluten und de Weh ob der Frevel. — In Richard III. erblickt nur Richard i einem meteorologischen Ereignis (V_3 «die Sonne weigert ihre Schein») ein Zeichen, eine Antwort auf seine Herausforderung de Himmels (IV_4 «Tag weigre mir dein Licht»); das Drama selbst kenı keine befremdlichen Vorgänge. Die Gestalten, die Richard zur Nacl im Zelt besuchen, sind Traumgestalten. Shakespeare zeigt uns hie eine jener von Anna bezeugten bangen Nächte des Übermenschlein eine jener Kissenbeichten, von denen der Arzt in Macbeth sprich eines jener Schauspiele des regsamen Poeten, der «Gewissen» heiß

Mir scheint, Traumgestalten können sich erschrecklich darstelle: entzückend, grotesk, albern, aber von einem Genre halten sie sic fern, sie sind nie steife Tapetenfiguren, nie Holzpuppen, nie Statiste einer Raimundfeerie. Geträumte Menschen sind Menschen. S kommen, wie die Mörder in den Tower: auf ihren Beinen. Wer de Traum nicht an sich beobachtet hat, der lerne ihn aus Clarenc Erzählung und aus Dostojewskys «Raskolnikow» kennen. Der Trau stilisiert nicht. Der Traum, der das Leben ist, haßt die aufgebau Gruppe. Namentlich bei Richards Traum ist die Gruppe verwerflic Das Furchtbare liegt mit in der Einsamkeit, die Masse verhinde das Gruseln. Und nun gar die Masse in Pyramidenaufstellung! Richards Traumgestalten kommen der Reihe nach. Reihenfolge : sich schon ist dramatische Bewegung. Shakespeares Ordnung stets das Ergebnis künstlerischsten Kalküls. Wenn wir z. B. i dritten Akt in der ersten Scene die Bemerkung des sinnigen jung Prinzen beifällig aufgenommen haben: «mich dünkt, die Wahrh sollte immer leben» — wie konsterniert uns dann in der fünft Scene der Lordmayor, der unbedenklich der groben Lüge Glaub

schenkt! da wird ja die Wahrheit erdrosselt! Wie freundlich tröstet uns dicht darauf in der sechsten Scene der Kanzellist! kann er schon nicht helfen, er zeigt doch, daß die Wahrheit wirklich immer lebt. Schiebt man die sechste Scene vor die fünfte, so kann die historische Thatsachenfolge das ertragen, der wohlige Springquell unserer Hoffnung indessen ist verstopft. Aber wozu vom Kanzellisten reden? wo ist die Bühne, die in Richard III. einen Kanzellisten kennt? — Vieles streut Shakespeare aus mit gütigen Händen, vieles fällt auf den Stein und verdorrt!

Die einzelnen Morde sind Stationen; die Reihenfolge der Opfer führt uns angesichts der Katastrophe in knapper Form noch einmal der Richard-Sünde Keim und Maienblüte und Reife und faulige Überreife zurück.

Ich muß noch etwas erwähnen.

Wilhelm Oechelhäuser sagt in seinen Scenierungsweisungen bezüglich dieses Traums: «Die Visionen, welche durch die aus einer Schleiergardine bestehende Zeltwand sichtbar werden, erscheinen bereits gruppiert; sie treten ganz allmählig aus dem Dunkel hervor — — da Traumbilder allmählig auftauchen —.» Das ist unzutreffend. Nur die Traumhandlung hat Stadien, nicht die Verwandlung der Bewußtlosigkeit in traumumfangenes Bewußtsein. Wenn ich träume, ich sehe meinen Freund Piefke bei mir im Zimmer sitzen, sehe ich da das Zimmer und meinen Freund erst undeutlich? erst allmählig aus dem Nichts sich entwickeln? — Nein! blitzartig bin ich mitten in der Situation und sie ist so klar, so scharf, so wirklich, daß ich augenblicklich das Muster auf Freund Piefkes Radfahreranzug genau so deutlich erkenne, als es nach Maßgabe des Raumes zwischen uns erkennbar sein kann. — Oechelhäuser sagt weiter: «Es ist sehr zu empfehlen, die Traum- und Geisterscene [ich nehme an, daß dies «Traumgeister-Scene» heißen soll] durch eine passende in möglichster Entfernung hinter der Bühne placierte Musik begleiten zu lassen». — Ich kann nicht finden, warum das sehr zu empfehlen ist. Mein Freund Piefke kommt nie mit Musikbegleitung und ich glaube, er würde erst recht nicht mit Musikbegleitung kommen, wenn ich ihn ermordet hätte. — Der Dichter verleiht dem Publikum die Fähigkeit, Richards Traum zu erlauschen; wie es im «Faust» die innere Stimme Gretchens getreulich in derselben Stärke vernimmt wie Gretchen selbst (nämlich in Posaunenstärke), so sieht und hört es auch hier nicht minder und nicht mehr als Richard sieht und hört. Und Richard hört zu den Sprüchen keine

Musik. — Als er aber danach noch einen Moment weit
vom Gewühl der Schlacht, da will ja sein Dichter die Fähi
Publikums, den Traum weiter zu verfolgen, aufgehoben w
will den Traum nicht weiter durch Erscheinungen illustrie
will ihn weder mit Bildern noch mit Tönen illustriert hal
er wird uns ja Bilder und Töne des wirklichen Schlach
bringen. Er ist ja so verständig, dieser Dichter. Er umrau
mit Musik die Bezauberungen im Sturm, er geleitet in C
die Geister, die ein reales Schriftstück deponieren, mit schlu
Harmonien, er unterstützt das Hexengetriebe in Macbeth mi
aber dem Traum giebt er nicht mehr, als dem Traum wahr
und dem Drama fördersam ist.

Oechelhäuser schließt: «Anstatt der Musikbegleitung kö
auch schon vom Beginn der Zeltscene ab, über welcher überh
schwere, dumpfe Stimmung lastet, allmählig ein Gewitter
lassen, welches sich während der Geistererscheinungen im
steigert; das letzte Auffahren Richards vor dem Monolog w
durch einen fürchterlichen Donnerschlag zu markieren».

Mir scheint, den furchtbaren Gewissensdonner mit Gewit
begleiten, heißt — abschwächen.

Shakespeares scenische Technik und dramatische Kunst.

Von

Walter Bormann.

> «An einem Produkt der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei erscheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei.»
>
> Kant, Krit. d. Urteilskr. § 45.

I.

Als in der Wiederaufnahme von Herders Bestrebungen die Romantiker für das Litteraturverständnis eine umfassende geschichtliche Betrachtung anwandten, begann man auch die Einflüsse der Scenenverhältnisse auf die dramatische Dichtkunst zu würdigen und Ludwig Tieck nannte die altenglische Bühne den wichtigsten Mitspieler Shakespeares.[1]) Seitdem drang allgemein bei ernsten Freunden des Dramas die Erkenntnis durch, wie unbeholfen und roh die ohne jede organische Gliederung und Beweglichkeit in die Tiefe gebaute italienisch-französische Guckkastenbühne, die wir zuerst für die Oper und wahllos dann für das Schauspiel uns aufdrängen ließen, sich zu den freien Phantasiegestaltungen des Dramas und der Aufgabe ihrer ungezwungenen mimischen Darstellung verhalte. Diese Anschauungsweise blieb herrschend für lange Zeit, während man mit Zwischenvorhang und Bühnenbearbeitungen der Dichtungen sich mit der nun einmal bestehenden Bühne abfand und dabei ihre Mängel weit mehr ins Licht setzte als aufhob.

---

[1]) Wiederholt darüber in den «Dramaturg. Blättern». S. auch dort S. 240 der alten Ausgabe.

Neuerdings ist ein Umschwung durch die Meininger eingetreten, deren Kunst in der ersten Jugend des auferstandenen Reiches so begeisternd einschlug. Man bediente sich der hergebrachten Bühne gern für eine Fülle malerischer Wirkungen und für lärmende Massenscenen, was die löblich angestrebte Einheitlichkeit der dramatisch-schauspielerischen Darbietungen freilich erheblich erschwerte. Eben dies Ziel einer einheitlichen Bühnenkunst verfolgte mit weitaus einfacheren Mitteln die von K. v. Perfall inaugierte und seit ihrer Schöpfung im Jahre 1889 von Jocza Savits mit Liebe und geistigem Verständnis gepflegte Reformbühne des Münchener Hoftheaters, und seit ihrer Gründung haben die Kontroversen über die Inscenierung der dramatischen Kunst nicht geruht. Wie man diese auf die Bühne bringen solle, das scheint nicht am Wenigstens abzuhängen von der Frage: welche Scenenart ist die glücklichste für Shakespeare? Diese Frage ist immer wieder bedacht worden und von Shakespeare als dem führenden Meister des neuen Dramas und seiner Bühne, die man teilweise heutiger Gewohnheit anpaßte, nahm das Münchener Reformwerk seinen Ausgang. Dessen Einrichtungen setze ich nach dem Vielen, was darüber geschrieben ward, hier voraus und verweise in Bezug auf die von mir selbst darüber abgegebenen Urteile, die ich hier nicht wiederholen möchte, auf frühere Abhandlungen.[1])

Unsere hergebrachte Scene, die mit sorgfältiger Pflege des Ausstattungswesens und mit mehr oder minder Geschmack für das Malerische

---

[1]) Es sind dies: «Die Münchener Schauspielreform» in «Unsere Zeit» (Leipzig, Brockhaus 1890) S. 51—65; «Die Reformbestrebungen der deutschen Bühne im letzten Jahrzehnt» (Deutsches Theaterbuch, herausgegeben von Dr. Karl Biesendahl, Berlin 1892, Cassirer und Danziger) Dann, im Widerspruch gegen Eug. Kilian, «Das geschichtliche Recht der Münchener Reformbühme» (Herm. Schreyers «Deutsche Dramaturgie» Band II, S. 15 ff., Leipzig 1895—96, O. Schmidt); ferner in Alex. Wagners Deutscher Bühnenrundschau «Ein Wort zur Münchener Schauspielreform», S. 27 ff., insbesondere über die Vorstellung von Schillers «Jungfrau von Orléans», S. 66 ff., über diejenige von Goethes «Götz von Berlichingen» im «Sammler», belletrist. Beiblatt zur «Augsburger Abendzeitung», 1890, No. 89—90, sowie viele einzelne Kritiken der «Deutschen Dramaturgie» (1894—98). Mehrere vorzügliche Arbeiten lieferte Dr. Theodor Göring in der «Kölnischen Zeitung» von 1889—90 und auf den von Jocza Savits im «Almanach deutscher Bühnenangehöriger» 1890 herausgegebenen liebevollen Aufsatz hat schon Alfred v. Mensi im XXXV. Bande des Shakespeare-Jahrbuches verwiesen, sowie auf die bekannten Arbeiten Rud. Genées. Auch ist zur Belehrung bestens zu empfehlen: Hans Sittenberger «Die Wahrheit auf der Bühne», Wien, A. Bauer, 1893.

ine nicht unverständliche Anziehungskraft übt, hat einen Fürsprecher
n Eugen Kilian gefunden, der auch in diesem Jahrbuche öfter für
ie eintrat. Indem er die nicht geringen Umwandlungen, die Shake-
peares Dramen sich auf ihr gefallen lassen müssen, zugesteht, hält
sie alle für äußerlich und gleichgültig und meint, daß trotz hundert
hnitten und Nähten jene unverwundet aus diesen Operationen
rvorgehen. Dabei ist nur seine auffallend verschiedene Schätzung
nischer Einflüsse auf die dramatische Kunst festzustellen. Was
mlich bei Shakespeare mit seiner Scene in Zusammenhang steht,
für ihn «äußerlich»; was aber seine Bedingungen von der
tigen Bühne hernimmt, heißt ihm — «intim»! Intim! Keines
r Fremdwörter lautet uns heimlicher. Es bezeichnet nicht allein
vertraulichsten Vorgänge innerhalb des Hauses, sondern mehr
h, was im Seelengrunde vom Lichtesten und Finstersten sich regt
l die befreiende Aussprache findet. In dieser beruht ganz und
der Eindruck des Intimen im Drama, zumal in dem Shakespeares,
welchem nach Goethes Wort «das Geheimnis heraus muß, sollten
auch die Steine verkünden».

Aber das Intime in der Malerei, im Genrebilde, wie lebenswarm
cht es durch treue und trauliche Wiedergabe des mit den Menschen-
alten zugleich dargestellten Hausrates zur Phantasie! Wohl! Die
lerei jedoch ist eine lediglich räumliche und für den einen
ı des Auges berechnete Kunst. Auch die inmitten ihrer Häuslich-
belauschten Gestalten wirken hier seelisch allein durch das
schauliche ihrer Mienen, Haltungen, Gruppen und das Auge
Zeit, ungestört das Kleinste aufzunehmen, um damit zur rechten
ımung und Vergeistigung des Sinnlichen zu gelangen. Wie anders
im Theater! Unmöglich ist es, die Dekorationsmalerei als Kunst
den gleichen Rechten wie die übrige Malerei gelten zu lassen.
Des Künstlers Gebot vollbringt es, daß auf seinem Gemälde ihm
dem Beschauer das Flüchtigste stille hält, Puls und Atem, jede
, jedes Licht und jeder Schatten. Ununterbrochen steht das
; auf einer einzigen Fläche, deren Größenverhältnisse für die
chende Wirkung der gewählten Gegenstände weise bemessen
. Auch aus winziger Fläche erschafft sich die Fantasie da die
e Natur oder geräumige Bauten auf das Lebenswahrste, was, da
ts bloß realistisch ist, die einheitliche Geschlossenheit der Kunst,
ler kein widerspruchsvoller Eingriff statthat, bewirkt.

Dem gegenüber erhält die Dekorationsmalerei gleich da-
ch naturalistische Wesensart, daß sie nicht ungestört bloß

als räumliche Kunst wirken kann; denn neben ihr befinden si
Personen von Fleisch und Bein, die keineswegs lebende Bild
stellen, sondern in jedem Augenblick den zeitlichen Fortschr
kundgeben. Weil sie nun mit ihren Körpern sich bewegen u
wandeln, muß neben die Flächenmalerei der Dekoration ein wirklich
Raum gestellt werden; um diesen mit jener zu verbinden, werd
Kulissen aufgerollt, es bedarf allerhand massiver Gegenstände, d
Tische, Sessel u. s. w. Dabei aber wird jener Naturalismus, welc
der Dekorationsmalerei unweigerlich aufgedrängt wird, wieder durc
kreuzt und vernichtet. Wilh. Riehl hat 1890 in einem zu Münch
gehaltenen Vortrage, in dem er der Münchener Reformbühne s
mit hoffender Zuversicht annahm, alle die argen höchst unkün
lerischen Widersprüche, die zwischen Dekorationsmalerei und Wi
lichkeit von Raum und Zeit auf unseren Theatern entstehen, aufgedeck
Die gemalten Lichter und Schatten der Dekoration widersprec
hundert Male denen der Kulissen und Versatzstücke und, was n
häufiger, den wirklichen Lichtern der Bühnenlampen und den Schatt
die vermittels ihrer die Schauspieler und die Geräte, Tische, Stü
u. s. w. werfen, ganz abgesehen, daß eine in einem Stücke mitspiele
Lampe mit ihren Schattenwirkungen abermals denen der Thea
beleuchtung zuwiderläuft. Und welche unausgesetzen, unverme
lichen Widersprüche in den Größenverhältnissen der Dekoration
ihrer Höhe und Breite, zu den vorgestellten Räumen von Palast u
Hütte, Gefängnis und Höhle u. s. f.! Kurzum, alles bezeugt es u
keine Einrede ist möglich, daß diese naturalistische, aber auch
ihrem Naturalismus unechte Theatermalerei nichts gemein hat mit d
echten Absichten, welche die Malerei als Kunst verfolgt für d
ausruhenden Genuß des träumenden Auges.

Wie fern überhaupt der Zweck der Bühne hiervon abliege,
zeigt uns sodann am Klarsten der Vergleich der Schauspielku
mit den bildenden Künsten. Dem Bildner und Maler sind Vorgä
des Seeleninneren nur wertvoll, insofern er sie in der ausdruc
vollen Gestalt eines Menschenkörpers, seiner Kraft, Schönheit o
sonstiger Veranlagung widerscheinen läßt. Ihm ist der Wuchs sel
mit den einzelnen Bildungen von Schädel, Antlitz, Gliedern, Musk
Knochen das Wesentliche, in jederlei Bewegung nicht diese sel
sondern das Bewegte, das seiner Kunst in einem ergiebigen Aug
blicke stille hält. Dem Schauspieler dagegen bedeutet alles

[1]) S. meinen Bericht darüber in Alex. Wagners «Deutscher Bühnenrundsch
(Stuttgart 1890) S. 104 f.

Bewegung. Seine Körperlichkeit soll einzig durch lebendige Bewegung wirken und zwar ist die leibliche wieder nur Abbild der geistigen Bewegung. Nicht bloß sein Mund spricht; sprechend und beredt wird der ganze Leib ihm zu einem Organ der Seele, in der Begleitung der eignen Worte sowohl als auch in der Beredtsamkeit des Schweigens. Die unmittelbare Gegenwart seiner lebenden Person mit allen sinnlichen Mitteln der Bewegung, mit jeder Tonwelle, Miene, Blick, Gebärde, Gang soll das vollendetste unausgesetzte Spiel des Geisteslebens durch das Instrument des Körpers entfalten und seine Genialität erschafft dabei selbst Jugend und Schönheit im spröderen Materiale. So ganz allein vollbringt er seine Illusion.

Bedenke man doch nur die Flugkraft, welche beim Schauspiele sich im Durchmessen der Zeit der Phantasie des Zuschauers mitteilt, welche Erinnerungen er bei der Rückschau, welches Hoffen, Sehnen, Fürchten er beim Voranblicke ins Künftige in jeder Art der Leidenschaft und in jedem Augenblicke, wobei bis zum Grunde das Gemütsleben gelockert und aufgewühlt wird, mit den Personen des Dramas durchlebt. Bei diesen Sturmesflügen durch die Reiche der Zeit sollen wir Muße haben, mit dem Auge genießend auf einem Dekorationsbilde zu verweilen, das neben aller der zeitlichen Bewegung unbeweglich dasteht ohne Lufthauch und ohne Vogellied? Wie jedwedes Werk der Malerei ruht und bloß für die Phantasie die Ergänzung der Bewegung in seiner Ruhe hervorbringen kann, die Gebilde der Schauspielkunst indes beharrlich sich bewegen und durch ihre Bewegung das Feste bestimmter Charaktere und einheitlicher Handlungen erst komponieren, so erhellt es, daß Schauspielkunst und Malerei nach ihrem Wesen durchaus entgegengesetzte Ziele verfolgen. Wir wiederholen: für das ausruhende, träumende Auge wird hier kein Genuß geboten.

Allein damit wird nicht gesagt, daß das Auge bei der Aufnahme der Schauspielkunst unnütz sei und mit ihr nichts zu thun habe. Wenn es zu ausruhendem Genießen, zum Sinnen und Träumen vor der Scene keine Zeit erhält, könnte es nicht hier eine andere Aufgabe haben? Nichts in der That ist irriger, als die Thätigkeit des Auges vor dem Schauspiele für unwichtig oder nichts zu achten. Nur darauf kommt alles an, über diese Aufgabe ins Klare zu kommen, und sie besteht sicherlich darin, daß, wo ja alles in der Schauspielkunst in ununterbrochener Bewegung ist, das Auge, anstatt betrachtend auszuruhen, diese Bewegung rasch und glücklich erfasse. Zunächst betrifft das die Bewegungen des Schauspielers im seelischen

Spiele seines Körpers. '*Look with thine ears*', dies Wort des wahı sinnigen Lear hat zwar guten Sinn; denn das hörende Ohr kann deı Gesicht Unzähliges ergänzen; doch ebenso offenbar ist es, daß w: mit den Augen nicht selten auch zu lauschen und zu hören veı mögen. Wie viel Unausgesprochenes und wie Beredtes doch lieg oft auf stummen Gesichtszügen! Wie viel mit einer einzigen Gebärd und Miene sagt manchmal der schweigende Zuhörer in der Eı widerung fremder Rede! Auge und Ohr, die beiden geistigsten Sinn des Menschen, unterstützen sich, wenn sie sich nicht geradezu er setzen, ja auch im wirklichen Leben so vielfach gegenseitig, daß wi da kaum wissen, ob wir früher sehen oder hören. Das Auge be zeugt bis in entlegenste Fernen uns die reale Wesenheit der Ding in ihrer Ruhe oder Bewegung, indem es ihre Greifbarkeit für deı Tastsinn erkennt, bis im Azur, in der zitternden Luft und züngelndeı Flamme der Ausblick in eine solche Welt des Seienden sich ihn aufthut, die dem Tastsinne nicht mehr zugänglich ist oder nur den Gefühle noch durch Wärme sich kundgiebt. Dem Ohr dagegen stelleı in Tönen sich immer nur die Bewegungen der Dinge dar unc zwar mit allen charakteristischen Merkmalen der Stoffe, Gegenständ und Geschöpfe. Am bedeutsamsten darunter wird dem Gehör de Ausklang innerer Seelenbewegungen, die in verschiedenste Lauten der Tiere und unendlich reich in der Sprache des Mensche sich wahrnehmbar machen. Ob aber auch der Ton den unmitte barsten Ausdruck aller möglichen seelischen Empfindung gewinn mögen wir es uns doch nicht versagen, das in diesen Tönen sic verkündende Wesen selbst zu schauen mit allen Spuren, di das bewegte Innenleben auch der Außenseite erstattet, was aı meisten naturgemäß von Miene, Blick, Gebärde des redenden Mensche gilt. Bei jedem aufgefangenen Worte, bei jedem Vortrag, jede Predigt haben wir dies Bedürfnis, um wie viel mehr im Schauspie wo am Worte des Redenden nicht bloß Botschaften, Lehren, Eı mahnungen haften, sondern mit ihm jeder nur mögliche Anteil a mannigfachster Gemütsart und die stärksten Regungen unseres Mit leids geweckt werden, bei denen uns ungestüm darnach verlang das leidende Subjekt selber zu sehen. Das soll ja nun und nimme bestritten werden, daß im Drama die Macht der Sprache und ihre Klänge es ist, was jede höchste Wirkung übt; trotzdem wird sie ihr gewaltigste Kraft verlieren, im Rührendsten oft nur halb rühren, ir Erschütterndsten ihre verzehrendste Glut einbüßen, wenn wir ir Hören nicht zugleich sehen, wie unter der glücklichen Eingabe de

Künstlers in der Rede und bei jeder Regung das Instrument des ganzen Körpers tönt und mittönt.

Somit ergiebt sich, daß sowohl Auge als auch Ohr, in der Aufnahme der Schauspielkunst zusammenwirkend, ganz anders thätig sind als vor den Künsten der Bildnerei, Malerei und Musik, bei welchen Auge oder Ohr allein und abgeschlossen für sich mit Entfaltung ihrer vertieftesten Innenkräfte genießen und nur mittels der Phantasie die Vorstellungskraft der anderen Sinne wachrufen können. Das Ohr zaubert in der Musik seine eigene Innenwelt hervor, die, wenn sie auch als Nachahmung gelten darf, doch keineswegs das unmittelbare Abbild der Außenwelt darbietet, sondern alles sinnlich und geistig Erlebte in der zeitlichen Bewegung einer ahnungsvoll ertönenden Gefühlswelt abbildet. Das Auge hat vor allen bildenden Künsten nur eine räumliche Aufgabe; vereinzelt soll sein Sinn dabei durch Vertiefung sich zum Allsinn erweitern und zu möglichster Geistigkeit verklären. Vor der Schauspielkunst aber sollen beide Sinne, Ohr und Auge im Bunde, einer sowohl zeitlichen wie räumlichen Aufgabe dienen, indem sie, ohne vergeistigend ihre sinnliche Anlage in eine eigene Welt zu vertiefen, im Anschluß an die Realität des Lebens die Bewegung des beseelten Menschenkörpers wiedergeben. Nur fassen sie diesen mit einer Ausschließlichkeit und Idealität, wie sie das gemeine Leben mit allen seinen physischen Zufällen und Bedürfnissen nicht kennt und wie sie keine andere Kunst darstellt, hier ganz und gar als Organ der Seele auf im Einklang mit der dramatischen Dichtkunst, welche das Gespräch mit Ausschluß alles Unbedeutenden zum allerberedtesten Ausdruck des Innenlebens potenziert, und so ist die gemeinsame Verrichtung von Auge und Ohr hier ungleich angespannter, geistig reger, als vor der Wirklichkeit, und solcher idealistischen Behandlung entsprechend.

Obschon es unmöglich angeht, alle Künste auf einmal zu treiben, da jede für ihre eigentümlichen Wirkungen ein ungestörtes und uneingeschränktes Feld braucht, ist es gleichwohl irrig, jede Kunst durchaus nur einem einzelnen Sinne zuzuweisen. Ist solche Scheidung von Ohr und Auge auch zumeist in den Künsten vorhanden, so läßt sich der Mensch doch niemals nach seinen Sinnen in scharf abgetrennte psychische Wesenheiten zerlegen. Vielmehr stehen alle Sinne in engster Beziehung zu einander und Auge und Ohr, diese unzertrennlichen Genossen in der Wahrnehmung der Wirklichkeit, verbrüdern sich ebenso enge, um vor der Schauspiel-

kunst die Bewegung des Psychischen im Menschenkörper aufzufassen. Deren Sinnlichkeit ist von luftig leichtester Art und, da sie wohl der Körper bedarf, aber nur, um über sie dahinzustreifen und ihren Instrumenten seelische Spiele zu entlocken, kann man sagen, daß sie die Körper gleichsam ihres Gewichtes entbindet und damit desto unkörperlicher und geistiger wirkt, der Flamme nicht unähnlich, die wohl der Stoffe bedarf, aber in freier körperloser Bewegung über ihnen schwebt.

Für solche Wirkungen sind aber dem Schauspieler manche ferneren dem Auge dienenden Hilfsmittel wichtig und keineswegs gering zu achten. Ehe man noch an eine täuschende Vorführung der Schauplätze dachte, hatte man im altenglischen Theater Bedacht auf die Anwendung passender, mit jeder Lebensstellung übereinstimmender Kostüme. Wie das Kostüm unmittelbar mit dem Schauspieler und der von ihm darzustellenden Person verbunden ist, bietet es für die Charakteristik im gesamten Auftreten und Bewegen, mithin für das Innerliche seiner Aufgabe, die offenbarste Förderung. Ein Rittersmann im Panzerhemd bewegt sich anders und bringt in der Bewegung sein Fühlen anders zum Ausdruck, als ein Prälat im Talar; ein Fürst im Purpur anders, als ein Bettler in Lumpen; eine hochstehende Frau im Schleppenkleide hat ein anderes Verhalten als eine leichtgeschürzte Magd u. s. f. und so verwächst geradezu Vieles vom Wesen des Menschen mit seinen Kleidern. Außerdem hat das Publikum noch einen tieferen Grund, die Personen des Schauspieles mit allen Abzeichen ihrer irdischen Stellung agieren zu sehen: wo durch Schein und Trug des Erdenseins das Innerste der Menschenbrust frei hindurchdringt und die vorgenommenen Masken der dramatischen Gestalten uns durchsichtig werden sollen, müssen auch die äußeren Hüllen als die Mittel des falschen Scheines und der Heuchelei uns vor Augen treten, damit wir selbst die Handelnden alles dieses irdischen Truges entkleiden. Ohne solchen sinnlich geoffenbarten Gegensatz von Schein und Sein würde der dramatischen Kunst Vieles geraubt werden. Nur soll, wie das schon Eduard Devrient in der «Geschichte der deutschen Schauspielkunst» vortrug, in der Kostümierung alles Unnütze und Überladene, Bizarre und Unschöne, den Schauspieler in der Ausübung seiner Kunst nicht Fördernde oder geradezu Behindernde vermieden werden, sei es noch so historisch treu. Den falschen Kleiderkram auf dem Theater hat daher auch W. Riehl, der als Kulturhistoriker stets ein Feind von der Bevorzugung des Äußerlichen war, im erwähnten Aufsatz gründlich bekämpft.

Fügt man zum Kostüme noch diese und jene bei den dramatischen Vorgängen beteiligten Requisiten hinzu, so ist alles Äußere beisammen, was erforderlich, damit ungehemmt die schauspielerische Kunst ihre hohen geistigen Wirkungen übe. Trotzdem drängt sich von selbst die Frage nach der Ausgestaltung der äußeren Umgebung des Schauspielers auf und, wie wir dieselbe auch vornehmen mögen, geboten ist es fraglos, daß sie geschmackvoll und als etwas die Kunst Begleitendes mit künstlerischem Sinne geschehe. Es ist aber, obwohl die Dekorationsmalerei nicht im Widerstreit sowohl zur Malerei wie zur dramatischen Kunst als Kunst im idealen Sinne aufgefaßt werden darf, nichtsdestoweniger die Scenerie in nicht wenigen Auftritten dem Schauspieler wie dem Publikum ein willkommener Stützpunkt der Aktion. Auf allen Theatern der Welt hat man darum sehr bald die Dekoration für die Vergegenwärtigung des Schauplatzes angewandt und man wird sich allmählich auch darüber klar, daß auf der altenglischen Bühne keine beschriebenen Tafeln den Schauplatz angaben, sondern schon die Dekoration im Gebrauch war. Wie aber an das Kostüm, so ist vor allen Dingen an sie die Bedingung zu knüpfen, daß sie die Spieler nicht bloß nicht behindere, sondern wirklich unterstütze. Eine Dekoration kann sehr wohl den Schönheitssinn ansprechen, indem sie doch ganz und gar nur dienend hinter Dichtung und Schauspielern zurücksteht. Kann solche bei nahem Anblick äußerst klecksige Malerei unmittelbar die Phantasie des Schauspielers nicht anregen, dient sie ihm doch bei manchen Anlehnungen seines Spieles als glückliche Vermittelung bei der Phantasie des Publikums. Stimmungsvoll aber wirkt die Dekoration immer nur, insofern sie nicht selbständig von sich aus Stimmung machen will, sondern sich der seelischen Stimmung eines dramatischen Auftrittes unterordnet. Unstreitig kann das stilvoll mit feinem Geschmacke geschehen, ohne daß dieser Malerei der Rang einer freien Kunst gebührt, und ich erinnere nur an das Kunstgewerbe, das, ohne solchen Anspruch zu erheben, heute allenthalben als etwas Künstlerisches geschätzt wird.

Weil eben alles, womit selbst nur oberflächlich die Kunst sich berührt, durch Geschmack geadelt sein soll, würde ich auch für die Auftritte, welche jetzt in München nach dem Muster der altenglischen Scene ohne Dekoration auf der Vorderbühne mit dem Vorhang der Mittelbühne als Hintergrund gespielt werden, die Farbe dieses Vorhanges geschmackvoll zu wählen anraten. Statt der toten grauen Farbe, die er zuweilen trägt, sollte man ein warmes pompejanisches

Rot oder Goldbraun wählen, so daß die Agierenden mit i
Gewandungen sich eindrucksvoll davon abheben können.

II.

So sind wir denn zu den als bekannt von mir vorausgese
Einrichtungen der Münchener Reformbühne gelangt, die in mar
Auftritten ein Spiel ohne Dekoration zuläßt, während sich die I
ration der Mittelbühne bei geschlossenem Vorhang schon für
nächsten Auftritt verwandelt, so daß das dramatische Spiel
jegliche Unterbrechung sich innerhalb der Akte fortspinnt —,
alles in Anlehnung an Shakespeares Bühne geschieht. Die hi
erzielten Vorteile sind bei den verwandlungsreichen Stücken S
speares, von denen z. B. König Lear mehr als 50 Scenenverändern
fordert, augenscheinlich und von urteilsfähigen Zuschauern i
wieder anerkannt worden. Es ist nur dies die Frage: giebt es
bessere Mittel, um den dramatischen Gehalt und Geist des g
Meisters voll nachempfinden zu lassen oder sind etwa mit
Vorteilen Nachteile und Unannehmbarkeiten verbunden, die sie
heben? Die Frage soll auf das Ernstlichste erwogen werden, wä
wir zunächst feststellen, daß die Bevorzugung des Malerischen
Art auf der Bühne und des Lärms von Massenscenen nach allem
wir eben über das eigentliche Wesen der dramatisch-schauspieleri
Kunst darlegten, nur als Verirrung betrachtet werden kann. Sei
Siegeszügen der Meininger, deren Fehler man desto weniger zu
schweigen braucht, je mehr man für ihre Verdienste ein Auge
ist dies sinnliche Überblenden und Übergellen der echten Bü
kunst ein unverkennbar fressender Schaden der deutschen Tl
geworden, gegen den nicht bloß der gute Geschmack ange
sondern systematisch abzuhelfen und, wo möglich, ein Mitt
finden ist, das die Abwehr der Übelstände ein für alle Mal
sich führt. Ist also die Münchener Reformbühne ein solches M
Erwägen wir dies jetzt ohne Starrsinn von Vorliebe und Vor
aber ebenso ohne bequeme Nachgiebigkeit gegen die Macht der
gewohnheiten, von jener Konsequenz geleitet, die alles überde
nur den triftigsten Gründen weicht, um dann auf ihnen desto
zu stehen. Uns ist es nicht gleichgültig, «wenn die Leute sic
Theater nur amüsieren», wie das geschieht. Wir wägen eine I
frage ab mit richterlicher Strenge. Giebt man sich Opportui
gründen gefangen, die gewiß nicht immer verwerflich sind, so hat ma
zu bekennen und sie von ästhetischen Begründungen deutlich zu tre

Kilian weist auf äußere Gründe hin, die bei der Beschaffenheit seiner Scene Shakespeare zur Einschiebung mancher Auftritte der Vorderbühne wegen der unterdeß auf der Mittelbühne bei geschlossenem Vorhang bewerkstelligten Verwandlungen zwangen. Nach Kilian ist geradezu für Shakespeare seine Bühne eine «Not» und er zeigt an einer Scenenreihe aus «Romeo und Julia», wie Shakespeare wenigstens zuweilen aus dieser «Not eine Tugend gemacht» habe, um durch Kontrastierungen außerordentliche dramatische Wirkungen zu erreichen. Überlege man recht genau, was es heiße, daß die ganze Scene, auf welcher die höchsten dramatischen Meisterwerke unseres Planeten geboren wurden, für deren Schöpfer nichts gewesen sei als eine «Not»! Ist diese ungeheuerliche Annahme wahrscheinlich, ist sie auch nur denkbar? Wir meinen, das Verhältnis der Bühne zur dramatischen Dichtkunst sei kein zufälliges, sei, wenn irgend etwas, — «intim»! Bevor die Scene mit ihren Bedingungen noch auf die Dichtung einwirkt, hat die Dichtung die Scene sich zugerichtet, und bei den Einflüssen, die diese hernach auf das Werden bedeutender Bühnenwerke hinwiederum nimmt, sehe man nur zu, ob sie nicht am Eigentümlichen und Großen jener Werke immer einen Teil des Verdienstes trage. Die Technik einer Kunst pflegt mit ihr verwachsen zu sein, und so werden scenische Technik und dramatische Kunst schwerlich jemals weit auseinanderliegen.

Wo so viel des Neuen über Shakespeare geschrieben wird, soll man das Gute unter dem Alten nicht vergessen. Denken wir einmal an Herders Worte[1]: «Shakespeare schuf ein Vielfaches von Ständen, Lebensaltern u. s. w. zu einem Ganzen. Mit Göttergriff, mehr Schöpfer als Dichter, hat er immer eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu einer Begebenheit zusammenzufassen verstanden». Shakespeares Kunst sei im Gegensatz zur griechischen, die aus der Einfachheit des Dithyrambus entstand, aus den bunten Fastnachts- und Marionettenspielen der Volksüberlieferung hervorgegangen. «Er konnte der Natur, der Lehrmeisterin hier wie dort, nur treu bleiben, wenn er seine Weltbegebenheiten und Menschenschicksale durch alle die Örter und Zeiten wälzte, die ihre Mannigfaltigkeit bedingt.» Dabei habe das ideale Raum- und Zeitmaß ihm zu Hilfe kommen müssen. So Herder in seinen von Rudolf Haym mit Recht hochgehaltenen Ausführungen.[2])

---

[1]) «Von deutscher Art und Kunst» s. Hempelsche Ausg. Band XXIII, S. 251 ff. Vergl. auch «Briefe zur Beförderung der Humanität» Band XIV, S. 302 ff. «Adrastea» Band XIII, S. 441 ff.

[2]) s. R. Haym «Herders Leben und Werke» (Berlin, Gärtner).

Um «Disparatestes» zum Ganzen dicht zu verweben, wie fängt man es an? Man verschlingt die Fäden möglichst häufig und enge miteinander, damit in den Kontrasten das Ähnliche immer wieder nebeneinander trete, ja miteinander zu voller poetischer Gesamttönung verschmelze, in der alles Einzelne fortlebt, ohne beim allgemeinen ästhetischen Eindruck noch getrennt zu bleiben. Solcher poetischen Gegensätze giebt es überall bei Shakespeare ungezählte; das «Disparateste» vermählt er nur, indem er sein Verwandtes im weiten Weltgetriebe erspäht. Man denkt bei Gegensätzen leicht bloß an eine Zweiheit; doch fehlt viel, daß, da diese in Wahrheit die Kunst keines Dramatikers und Dichters erschöpft, sie den Reichtum eines Shakespeare annähernd kennzeichne. Gegensätzlichkeit kann in einer weiten Reihe sowohl von Gestalten wie Vorgängen mehr oder minder fühlbar werden, und sie ist bei Shakespeares unendlicher Gestaltungskraft irgendwie wahrnehmbar in den getrenntesten Teilen seiner Dramen; der in jedem Einzelnen glimmende Lebensfunken wird durch dies Widerspiel erst entfacht und so kommt alles zu sprühend warmem Leben. So ist Hamlet nicht bloß Laërtes entgegengestellt als eine völlig andere Erscheinungsart männlicher Jugend; ebenso der «den Teufel mit glatter Heuchelei überzuckernde» und mit Würde und Klugheit seine Larve tragende Claudius; von seiner hohen Denkweise steht aber auch der alles gemein beurteilende Hof- und Weltmann Polonius und das ganze Geschmeiß der Hofleute in Abstand; dann wieder kontrastiert von ihm Horatio, der «Hieb und Huld des Schicksals mit gleichem Dank empfangen», auch Fortinbras, der kühn entschlossene Kriegsheld; dann der wirkliche Wahnsinn Ophelias neben dem angenommenen Hamlets, der Schein der Schauspielkunst mit ihrer Glut und Kraft neben so vielem unechten Schein der Lüge, auch neben Hamlets Verstellung und Schwäche u. s. w. Wer dieser unendlichen Schöpferweise Shakespeares einmal auf die Spur gekommen, der müßte blind sein, wenn er ihr reges Farbenspiel nicht in allen seinen Werken gewahrte. Darum erläutert Herder im erwähnten Aufsatze an Beispielen, wie unauflöslich alles Disparate in der Dichtung Shakespeares verkittet sei, wie einzelne Handlungen durch ihre gegenseitigen Beziehungen eine einzige Handlung ausmachen, wie kleinere Auftritte, die scheinbar lose zur Handlung gehören, ein volles Gewicht an ihrer besonderen Stelle erhalten. Diese dem Gefühle sich zuletzt ergebende Einheitsstimmung seiner Dramen, die aus unzähligen Gegensätzen ineinanderklingt, möchte man fast eine musikalische nennen, da sie wahrhaft heilend und erhebend als

«Eintracht süßer Töne» in den holdselig erheiternden wie furchtbar tragischen Stücken die Dissonanzen versöhnt, wie er denn mitunter nach den heftigsten von ihm geübten Seelenerschütterungen die Musik selbst herbeiruft oder nennt, um heilend auf die erregten Geister zu wirken. So greift im wundervollen Akt V des «Kaufmann von Venedig» nach der grausigen Gerichtsscene Mondenschein und Musik ein, dem Frieden der glücklich Liebenden Weihe gebend; so singt ahnungslos vor ihrem Ende Desdemona in jenem Auftritt, der sie mit einem Glorienschein der Unschuld umgiebt, sich das Lied von der grünen Weide, so umtönt Lears und Cordelias Wiedersehen Musik, und, als Hamlets «edles Herz bricht», da «singen Engelzungen ihn zur Ruh'».

Welche Parallelen bilden die geistig Blinden Lear und Gloster, beide bethört von Kindern und gegen Kinder, der eine frevelnd in herrischem Starrsinn, der andere in weichlicher Sinnenlust und Zärtlichkeit, der eine in Wahnsinnsnacht, der andere in Blindheit gestoßen, der eine als Irrer Sprüche der Weisheit predigend, der andere in Nacht dringend zu dem Lichte, daß «Reifsein alles ist». Neben den ruchlosen Kindern die Lichtgestalten Edgar und Cordelia, der geheuchelte wieder und der wirkliche Wahnsinn; gegenüber Verwirrung und Dunkel der Mächtigen der hellsichtige, treue, in Schwermut lustige Narr wie ein schaurig gellender und doch rührend erquickender Chorus und Kent von gesundem Kopf und Herz und von gesunder Faust. Im «Cymbelin» stehen von Anfang zu dem hochsinnigen Helden Leonatus der feige, gemeine Cloten und der heimtückische, geriebene Jachimo im Widerspiel, wie zu der edlen Imogen die Giftmischerin auf dem Thron; die Leichtgläubigkeit des Leonatus, der den Scheinbeweisen des Lügners glaubt, neben Imogens Leichtgläubigkeit, die durch nichts als die Lobpreisung ihres Gatten zu überlisten ist; da mitten im Stück das Gift des Welttreibens uns in der Seele anwidert, werden wir mit Bellarius und den Königssöhnen bekannt, diesen Mustern unverdorbner Natur.

Ermöglicht aber werden alle diese gegensätzlichen Wirkungen erst durch den fortwährenden Scenenwechsel, der die einzelnen Teile in einem Mosaik vermischt und in wirksamem Gegenspiel erfassend sich durchdringen läßt zum Ganzen.

Fühlt man nun dies machtvolle Geistesleben in all diesem Wandel und Wechsel und in diesem Ganzen selbst nur mangelhaft durch, dann kann man sich im Geringsten nicht dabei beruhigen, wie Kilian, als das entscheidende Kriterium für Shakespeares Verständnis nichts

anzurufen, als die «frische, sinnlich unmittelbare ästhetiscl Empfindung». (S. Jahrbuch XXXVI. S. 243.) Sinnlichkeit i ohne Zweifel das Mittel jeder Kunst; aber jegliche ästhetische Wirkuı ist geistig, wofern sie überhaupt künstlerisch ist, und jede Kunst ste desto höher, je mehr das durch die Sinne Vermittelte Geistigke wird. Die stete Bewegung der Schauspielkunst auf stofflicher Unte lage haben wir oben dem Flackern der ätherischen Flamme verglichen, uı von der dramatischen Dichtkunst ist wohl auf alle Weise einzusehe wie sie allein mit der Enthüllung des Seelischen zu thun habe. W ist an dem die Menschheit durchsetzenden und durchrüttelnd(Geistesleben der verschiedensten Charaktere denn — sinnlich? V(diesen Charakterbildern können es doch nicht einmal einzelne b liebige Fälle sein, die der Dichter zufällig von der Wirklichkeit eı nimmt, wobei es immer noch seines glücklichen Innenblickes beda ihre verborgenen Motive zu durchschauen. Auch dies bereits höcb geistige Schaffen würde nie genügen; denn solchen Seherblick öffn(kann allein ein allgemeiner Sinn für die Regungen der Mensche brust und Menschengeschicke. Ein einzelner Fall ohne allgemeiı Wahrheit, was ist er dem Dichter? Er ist ein Nichts. Die Psych logie der Menschheit will er ergründen, ihre Probleme lösen. D Philosoph stellt Ideen auf und begründet sie mit abstrakten B griffen, der Dichter wird bei seinem Schaffen von Ideen geleitet, d im Drama bei ihm Leben ausgießen bis zum kleinsten Auftritt, zu geringsten Wortgefüge. Das Wort «Idee» hat heute bei vielen ein üblen Klang und wird in Bezug auf Kunst oft wie trockene alle Schönheitsgefühl abholde Abstraktion angesehen. Im Sinne des U hebers der Ideenlehre aber ist die Idee etwas Lebendiges, und (Idee eines Kunstwerkes kann uns nur sein konkretes Innenleben b deuten, das all seiner organischen Wesenheit und Schönheit Leb spendet. So ist die Idee gleichsam der geistige Körper des Gedicht welcher seiner Gesamtform und der Form im Einzelnen in Sprach Vers, Reim den Ausdruck leiht. Wenn wir die Idee eines Kun werkes, eines Dramas in zusammenfassender Abkürzung angeben. ist das zwar ein durchaus richtiges und oft nötiges Verfahren, do dürfen wir nie vergessen, daß die allgemeine Wahrheit und Schönh dieses einen Werkes eine besondere Individualität ist, die ei solche Zusammenziehung höchstens so wiedergiebt, wie die bald v(längerten, bald verkürzten Schatten die körperlichen Dinge abbild(Konkret ist ja, wie alles Lebende und Atmende, unser Denken sell als Lebensvorgang, ob sein Inhalt konkret oder abstrakt sei; deı

schon äußerlich betrachtet, ist die Materialität eines Dinges nicht wirklicher als seine Bewegung, und die wirkende Kraft des Geistes ist nicht unlebendiger als das von ihm Gewirkte.

Und wie verträgt sich ferner mit der Idealität der Zeit, bei der niemals die Stundenuhr gilt und im Fluge der Zuschauer über Jahre hinweggeführt werden kann, wie stimmt mit diesem unentbehrlichen Mittel der dramatisch-psychologischen Wirkung die bloße Sinnlichkeit? Heinr. Bulthaupt hat in ungemein geistvollem Vortrage (s. Jahrbuch XXXVI) die ideelle Behandlung von Zeit und Raum bei Shakespeare und Schiller nebst den Unterschieden beider Dichter erläutert, womit er wahrhaft tiefe Einblicke in die geistige Wesensart ihres Dichtens gestattet. Shakespeare, mehr noch erfaßt und gepackt von der Thatsächlichkeit des wirklichen Lebens, steht noch unter dem Eindruck des epischen Mittelalters, aber auch schon wieder unter den Einflüssen der Renaissance, deren kühner individualistischer Lebensdrang hauptsächlich die dramatische Dichterkraft in ihm entbindet. Wilhelm Wetz[1]) hat wie kein anderer das Verdienst, Shakespeare als Meister der Renaissancekunst in der Charakteristik seiner Gestalten verstanden zu haben. Wetz macht klar, wie auch jähe Wandlungen und Entschlüsse sich ohne scharfe Innenkonflikte bei Shakespeare vollziehen und wie viel bestimmbarer seine naiven, von den Wallungen des Augenblicks abhängigen Renaissance-Menschen noch sind, als die späterer Dramatiker trotz einem ganz individuell gezeichneten Seelenleben. Wetz hat dabei auch die Entwickelung Shakespeares berücksichtigt und gezeigt, wie die Impulsivität seiner Gestalten durch die allmähliche Verstärkung der Mächte von Vernunft und Gewissen, die in den Jugendwerken noch gänzlich fehlen, später sich mäßige, obschon auch dann, wie er hinzusetzt, seine Personen jene Mächte nur kennen, aber nicht fähig sind, sich ihnen unterzuordnen. Eine Ausnahme erleidet diese sonst ganz zutreffende Bemerkung allerdings in Bezug auf eine einzige Person, auf Hamlet, der sogar in peinlichster Weise Gewissen und Vernunft auf die Wagschale legt und bei dem, wie ich einmal früher[2]) feststellte, auch die Aussage von Wetz nicht zutrifft, daß «Wollen, Handeln und Gewissensregungen von Shakespeares Personen nur dann Schmerz begleite, wenn sie unsittlich seien.» Wie vielsagend ist es nun, daß die selbstverständlich dem Menschen-

[1]) W. Wetz, Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte. Band I. Worms, Reißner.

[2]) Beilage zur Allgemeinen Zeitung. 1892, No. 334.

gemüte nie fehlende, aber als innerlich bestimmende Triebfede erst durch die Reformation bewußt aufgegangene Macht von Gewissei und Vernunft, da sie plötzlich in die psychologische Beobachtungs weise eintritt, weltfremd und beinahe weltfeindlich erscheint un als retardierend mit eingehendster Ausführlichkeit, ja, man möcht sagen, wie ein unwiderstehlicher, vom Positiven ins Negative ge wandter Willensantrieb der Renaissance-Menschen, dargestellt wird Hamlet macht, auf die Folter seines eigenen Zauderns und seine Selbstanklagen gespannt, eine innere Läuterung durch bis zu offenen Bekenntnis der menschlichen Ohnmacht gegenüber dem Zwange de Schicksals, das sich zusammenfaßt in jenem «Bereit sein ist alles» was ihm dann sterbend noch die Erfüllung seiner Rache gewähr Impulsiv ist ja auch Hamlet, nicht bloß im raschen, an Claudius voll streckten Gerichte, sondern schon im Ungestüm, mit dem er allei dem Geiste nachstürzt, in seiner Notwehr gegen Güldenstern un Rosenkranz, in der Tötung des Polonius, in der Überwindung de Korsaren, beim Angriff auf Laërtes in Ophelias Grabe. Hamlet Beispiel lehrt nun augenscheinlich, wie viel der Gang der Zeit mit so freier Idealität der Dichter ihn behandle, für die phycho logische Darstellung bedeute. Dieser Hamlet siecht hin unte den langen Tagen, Wochen, Monden, welche ihn noch immer nich am Ziel der Vergeltung schauen, und wir spüren es bei jedem neuei Auftreten des Helden, wie die rinnenden Tage immer neue Lastei auf sein Gemüt wälzen. Und so möchte ich hier darauf aufmerksan machen, wie viel die Zeit, obschon wir sie niemals nach der Uh berechnen, dennoch für unser unbewußtes Empfinden bei de Aufnahme Shakespeares und der dramatischen Kunst über haupt gelte. Auch für Shakespeares übrige höchst impulsiv Menschen hat sie alle Bedeutung. Der von den Hexensprüchen i der Seele vergiftete Macbeth lebt Schritt für Schritt sich zum blutige Tyrannen aus. Jagos Ränke und Othellos Bethörung brauchen de Wiederholung und der Zeit. Leontes und Posthumus haben ein Zeit der Buße nötig, bis sie wieder würdig werden, die vermeintlic durch sie hingeopferten Gattinnen aufs neue zu besitzen. Die Staats umwälzungen in den Historien nebst den durch sie hervorgerufene psychologischen Wandlungen erfordern lange Zeit. Richard de Protektor, der mit ruchloser Hinterlist den Thron erlauert, ist ei anderer als der schamlose Tyrann Richard III. Heinrich IV. in seine treuen und tapferen Hütung der Krone läßt an den meineidige Empörer und Verräter Bolingbroke zurückgedenken wie an fern

Vergangenheit. Ich habe schon früher[1]) gesagt, welchen psychologischen Verstoß man begehe, wenn man in unseren Bühnenbearbeitungen den Auftritt, in dem Shylock Jessica verflucht (Akt III, 1) mit dem vorhergehenden zusammenwirft, in dem sein Geschrei auf der Gasse nur erzählt wird (Akt II, 8). Zwischen beidem liegt Tubals Reise nach Genua, also eine längere Zeit, und die wölfische Vertierung Shylocks tritt nur dann in volles Licht, wenn er nicht in erster Aufwallung, sondern nach längerem Verschwinden Jessicas noch diese sich tot herbeiwünscht mit seinen geliebten Juwelen. Wilhelm Öchelhäuser, der ja sonst den Bühnenbearbeitungen Shakespeares das Wort redet, hat im Jahrbuch (XXV, S. 247 ff.) als Kenner der Shakespeareschen Psychologie nicht umhin gekonnt, es an zwei neuen Bearbeitungen der «Bezähmten Widerspenstigen» strenge zu rügen, daß sie alle die Auftritte, in denen Petrucchio seine Zähmungskunst beweist, in eine einzige Scene zusammenziehen, um den Scenenwechsel zu vermeiden. Daß Petrucchios Sieg bloß dann seine Wahrheit behält, wenn sein psychischer Einfluß allmählich und in Absätzen — gleichviel wie langen! — wiederholt auf Käthchen geübt wird, giebt er mit Recht zu bedenken. Ähnliche Beobachtungen über die psychologische Bedeutung von Zeitverhältnissen macht man in jedem Stücke Shakespeares. Wir vergessen freilich die Zeit in der Kunst über ihren zusammengerückten phychologischen Wirkungen und überfliegen ihre zwischen bedeutungsvollen Handlungen liegenden Abgründe, vom Zwange der Sinne befreit, wie mit Geisteraugen; doch vergessen wir sie nur so lange, wie kein Widerspruch in den psychologischen Entwicklungen an sie gemahnt; denn wir verstehen, noch ehe wir sie berechnen, auf das beste hier ihre sämtlichen Folgen.

Der von Bulthaupt so trefflich dargelegte Unterschied von Shakespeare und Schiller in der Zeitbehandlung wird uns aber, wenn wir die Stellung beider in der Geschichte uns verdeutlichen, kein zufälliger dünken. Für Shakespeare in seiner nahen Berührung mit wanderfrohem Mittelalter und Renaissance, nach den epochemachenden überseeischen Entdeckungen und der Grundlegung zu Englands Weltmacht hat die Fülle der Ereignisse noch unmittelbareren Wert. Er bindet nach E. W. Sievers[2]), so wie Bacon die Erscheinungen der Natur, gleichsam die Proteusgestalten des wirklichen Lebens, um sie als gegebene Objekte eines zu vollziehenden

---

[1]) Deutsche Dramaturgie I, 285.

[2]) E. W. Sievers. William Shakespeare. I. (Berlin, Reuther & Reichard.) S. 131 ff.

Experimentes sich Rede stehen zu lassen; doch in sich träg
das ihm gewisse Ideal, dessen Bestätigung er im Welttreiben
findet. Dem vergänglichen Schimmer und falschen Schei
das wahre ethische Sein, Selbstläuterung und Selbstgewinnu
über. Darum sein ausgespannter Flug über weite Zeiträ
welche er das psychologische Facit aus der Menge überw
Vorfälle nicht ziehen kann. Schiller dagegen ist geistiger
Reformation und Aufklärungsepoche, ihrer Innenschau und
zucht. Er fand Vernunft und Gewissen als allgemeinen
Menschheit in seiner Zeit vor und hauchte daher bewußt
nach dem Ideal mancher seiner poetischen Gestalten ein.
der Freiheit, das er sucht, ist auch das seiner Zeit; aber
es mit subjektiv genialer Größe als das Ideal einer sich sel
gebenden Geistesfreiheit. Seine Menschen sind oft geradez
dieses Ideales. Und so beschwingt dies reiche Innenleben
dem Weltsinn in mutigen Kampf tretende Idealismus b
die dramatische Handlung zu reißendem Fortschritt selbst in
Zeitraum und erzeugt jene von Bulthaupt angegebene V
als ob lange Zeiten zwar nicht abgerollt seien, aber abg
könnten. Man denkt an des Dichters eigene Sätze, daß
eng und das Gehirn weit ist» und daß «im schmalen
Kern des Waldes Stolz, den Baum, verbirgt».

Bulthaupts Darlegungen von der Idealität der Zeit un
daran geschlossenen Betrachtungen erinnern mich an Karl
tiefdringende Abhandlung «Welche Auffassung der Nat
richtige?»[1]), deren an den Schluß gestelltem Ergebnisse,
ideale Zeitmaß in möglichster Zusammenziehung und rasc
flüglung der Zeit bestehe, ich nur nicht beipflichte;
Dehnung kleinster Zeitmaße, vermöge deren wir Einbli
feinste Werden und Wachsen der Natur gewönnen, w
mindere Erhöhung unseres Vermögens und am Höchsten
Geschöpf, das nach eigenem Willen die Zeit sowohl zu ü
wie zu dehnen vermöchte. Nur die Bemerkung Bulthaupt
Zeit, weil «kein empirischer Begriff», «nichts sei»
auf Grund der Kantschen Lehren anzufechten. Nach K
alles Aprioristische, auch wenn es kein «Ding an sich»
transscendentalen Wesens halber als das rein Geda

---

[1]) Karl v. Bär, Reden, gehalten in wissenschaftlichen Versammlun
burg 1864, Schmitzdorff.

Empfundene der Bestimmungsgrund für die Annahme alles Wirklichen und transscendentale Ästhetik und Logik geben durch ihre unerklärbare Übereinstimmung mit der Außenwelt uns erst das Recht, synthetische Urteile zu fällen. Es fehlt alles daran, daß Geometrie und Arithmetik mit ihren Zeit- und Raumbestimmungen für Kant ein leeres Nichts sei. Setzten wir aber die allzeitliche und allgegenwärtige Weltsubstanz, so würde sie, da sie in jedem einzelnen ihrer Wesen unter verschiedensten Zeit- und Raummaßen ein Dasein lebt, die zwar überall bezugsweisen, aber überall vorhandenen Zeit- und Raumbegriffe als Vorbedingung empirischen Seins nur bestätigen.[1])

Alles in allem ersehen wir, wie viel Geistiges mit den Gegensätzen und dem Scenenwechsel Shakespeares zusammenhängt.

III.

Das beste Verständnis aller durchgesprochenen geistigen Absichten und auch zeitlich psychologischen Verhältnisse bei Shakespeare in Reihenfolge und Motivierung der Begebenheiten erhalten wir durch genauere Besichtigung seines ganzen scenischen Räderwerkes, wie es im Anschluß an seine Bühne gebaut ward. Er liebt es, die dramatische Bewegungskraft, mit der er allenfalls auch wenige größere Räder in Schwung bringen könnte, auf eine Menge kleiner Rädchen zu verteilen; darum unterbricht er die Bewegung, auch wo er sie fortsetzen könnte, und stellt neue Achsen mit ganz neuen Handlungen ein, die aber der früher begonnenen Bewegung neuen Anstoß geben, wenn selbige auf fernerem Schwungrade von Frischem anhebt. Indem seine Handlung so in lauter kleinen Ansätzen und Anstößen sich gegenseitig treibt, geht eine einzige Kraft durch das ganze Getriebe. Auftritte, die nur der Exposition oder dem Berichte von Begebnissen dienen oder ein vertrautes Zwiegespräch, Wortgefecht oder dgl. enthalten, läßt er, da der Schauplatz keinerlei Bedeutung hat, gern ohne Dekoration auf der Vorderbühne spielen, womit für Verwandlungen auf der Mittelbühne bei geschlossnem Vorhang Zeit gewonnen wird. Seltener, aber dann desto gewichtiger setzt er die Bewegungskraft

[1]) Vgl. Kants «Prolegomena», herausgeg. von Karl Schulz (Reclam) S. 57 ff. Kr. d. R. V. Kehrbach S. 58: «In der Zeit allein ist alle Wirklichkeit der Erscheinungen möglich.» S. 61: «Die Zeit ist lediglich subjektive Bedingung unserer menschlichen Anschauung und an sich, außer dem Subjekte, nichts. Nichts desto weniger ist sie in Ansehung aller Erscheinungen, mithin auch aller Dinge, die uns in der Erfahrung kommen können, notwendiger Weise objektiv.» S. 62: «Unsere Behauptungen lehren demnach empirische Realität der Zeit.»

großer Achsen ein. Derlei Scenen, in welchen dann die Gruppierung der Personen sich an den Raum anlehnend entschieden Dekoration anempfehlen, sind z. B. die Gerichtsscene im «Kaufmann von Venedig die Forumscene im «Cäsar», die Banketscene im «Antonius u Cleopatra», die Schauspielscene und die Gefechtscene im «Hamle

Und nun stelle ich nachdrücklich die eine Frage her: We für Shakespeare seine Bühne nichts als eine «Not» w wozu in aller Welt hat er dann ohne jede Not seine Han lungen in so viele einzelne Teile zerlegt, da er ja d mehrere Auftritte, die auf demselben Schauplatze spielen, sehr häu in einen Auftritt zusammenziehen und die Zahl der Verwandlung derenthalben er angeblich zumeist Zwischenscenen einschob, ja heblich verringern konnte? Ich stelle diese Frage nicht zum ers Male; ich habe sie wiederholt schon in der «Deutschen Dramaturgi aufgeworfen und hätte mir von Kilian, dem ich sie besonders vorle und der meine Arbeiten dort des Lobes wert fand, nicht sowohl z zur Ehre, als zur Förderung der Wahrheit die Beantwortung die Frage gewünscht. In Band XXXVI. des Jahrbuchs auf S. 2 schreibt Kilian folgenden Satz: «Die faktische Folge der Ereignis wie sie sich der Quelle gemäß nacheinander abspielen, ist in viel Fällen das einzige erkennbare Prinzip, nach dem die Reihenfo der Scenen geordnet ist.» Gut wäre es gewesen, von den vie Fällen wenigstens einige zu nennen. Sonst hat man zu zweif Grund, ob es auch nur einen solchen Fall gebe, in dem nicht et zufällig bloß einmal zwei Scenen im Anschluß an die Quelle s folgen, sondern die Scenenreihe von der Quelle abhängig ist. B kannt ist es ja, wie sich Shakespeare in Motiven und kleinen Züg oft genau an die Quellen hielt, doch that er auch dies mit wei Wahl und hatte den Brauch, verschiedene Stoffe, deren psyc logische Verwandtschaft er durchempfand, in Beziehung zu bring und zu einem Drama zu verflechten. In solchen Fällen v Abhängigkeit von den Quellen in der Scenenfolge, da die v schiedenen Novellen in wechselnden Auftritten vermischt wurden, au geschlossen. Betrachten wir aber jetzt den Scenengang ei Dramas, in dem Shakespeare nur einer einzigen Quelle folg und setzen wir denselben getreu in kurze Erzählung um, wobei uns bemühen wollen, dem Erzählerton möglichst gerecht zu werd Man höre:

Drei Hexen auf der Heide beschlossen nach entschiede Schlacht, dem Feldherrn Macbeth zu begegnen. Schottlands Kö

aber vernahm von einem verwundeten Krieger und darauf vom Than von Ross den schwer errungenen Sieg der Seinen über die Empörer und Norweger, namentlich durch Macbeths Tapferkeit und Verdienst. Er befahl die Hinrichtung des rebellischen Thans von Cawdor und stellte Macbeth an seinen Platz. Die Hexen aber auf der Heide trafen sich wiederum und erzählten sich von ihren Tücken; da erschienen vor ihnen die Feldherren Macbeth und Banquo, und sie grüßten Macbeth als Than von Glamis und von Cawdor und als künftigen König, Banquo aber als Stammvater von Königen. Da Macbeth erstaunt ihnen nachschaute, waren sie verschwunden und er glaubte ihnen nicht, weil ja der Than von Cawdor lebte. Gleich darauf aber meldeten ihm schottische Lords dessen Untergang und seine Ernennung an dessen Statt. Macbeth verfiel in schweres Sinnen, sein Gemüt fühlte sich nicht bloß erhoben, es war auch voll Furcht und Grauen, und Fassung gebot er sich auch vor dem Schlimmsten, das ihm verhängt sei. Als aber dann der König, der nach huldvollem Empfange Macbeth ankündigte, ihn auf seinem Schlosse zu besuchen, den eigenen älteren Sohn als Herzog von Cumberland und Thronerben bezeichnete, da erklangen die Sprüche der Schicksalsschwestern berückend in Macbeths Seele. In seinem Schlosse Inverness empfing sein Weib ein Schreiben von ihm, in dem er es sich nicht versagte, ihren Stolz mit dem Inhalt der Orakel zu berauschen, und trunken von Ehrgeiz schmachtete sie nach deren Erfüllung. Seinen Brief aber hatte Macbeth verfaßt, noch ehe König Duncan ihm den Besuch ansagte. Wie nun dieser Besuch jener angemeldet wurde, war ihr das willkommene Gelegenheit zum Verbrechen, und den eintreffenden Gatten entflammte sie zur Mordthat. Duncan aber schritt vertrauensvoll mit den Seinen in den Hof des Schlosses, dessen freundlicher Anblick mit den ringsum nistenden Schwalben ihm wohlgefiel, und mit gleißnerischer Falschheit empfing ihn die Herrin. Unterdes harrte ihr Gemahl einsam brütend in seinem Gelaß, fern von der dem König aufgetragenen Tafel; er fühlte das mit der Sättigung seiner Ehrsucht ihn erwartende Verderben, und es stockten ihm Entschluß und Willen. Da nahte mit Scheltworten ihm die Lady, schürte aufs Neue seinen Vorsatz, und ihren hinterlistigen, blutigen Anschlägen gab er sich gefangen.

Das ist der erste Akt des «Macbeth». Welcher Mensch in der ganzen Welt giebt eine Erzählung in solchem Zickzack! Gewiß niemand. Ich war immer wieder versucht, bei meinem Auszug das Präsens statt des Präteritums einzusetzen, hielt aber dies fest, um

den Abstand von der Weise des Erzählers besser zu verdeutlichen Vergleiche man Holinsheds Chronik, hier Shakespeares einzig Quelle, um nachzusehen, ob es wahr, daß der Dichter sich im Scenen gange nach ihr gerichtet habe.[1]) Nicht bloß in der psychologische Ausführung, auch im Schritt der Handlung ist der Unterschied be trächtlich. Für die dramatische Entwicklung hat es Sinn, daß di Hexen, noch ehe sie Macbeth erscheinen, den Willen kundthun, ih zu bethören. Zunächst wird damit klar, daß sie wahrhafte Zauber wesen wie Goethes Mephisto, keine bloßen Erzeugnisse von Macbeth Hirn sind. Wenn aus fremdem Munde darauf der Preis Macbeth tönt, so wird die folgende Berückung eines solchen Mannes dest erstaunlicher, und, wenn seine Ernennung zum Than von Cawdo schon geschehen, als die Hexen ihn als solchen begrüßen, weiß de Hörer, daß dieser Gruß Wahrheit redet, wovon Macbeth selbst noc nichts weiß, und so erst macht der Auftritt seinen unheimliche Eindruck. Wenn aber die Hexen erst in das Stück eingeführt würde nach Macbeths Berufung zum Than von Cawdor und ihn, den Ur wissenden, so begrüßten, könnte man immer noch meinen, daß e ein paar gewöhnliche alte Weiber seien, die von dieser Erhebun gehört hätten. Nur dadurch, daß der Wille der Hexen von Anfan feststeht, Macbeth zu verderben, giebt es keinen Zweifel an ihre gespenstischen Art. Ein Erzähler aber, der ganz denselben Inha wie Shakespeare gab, was bei Holinshed nicht so ist, hätte unbedin die Hexenreden, die Vorgänge vor dem König in je einen Auftri zusammengerückt, er würde auch die wiederholten vereinzelten Au tritte, die zu nichts dienen, als zum Ausdruck des harten, aber vo vornherein vergeblichen Widerstreites in Macbeths Brust in eine einzig Darstellung seiner Berückung vereinigt haben, wobei er kurz a gemerkt hätte, wie das bessere Bewußtsein Macbeths bald seine Ehrgeiz unterlegen sei.

Kilian beruft bei seinen Behauptungen sich lediglich auf Alfre von Bergers neue Abhandlung «Wie soll man Shakespea spielen?»[2]), die er sehr feinsinnig nennt. Diesen Feinsinn möch ich, ob ich auch sonstige dramaturgische Arbeiten desselben Ve fassers unter die besten neueren zu rechnen kein Bedenken trag

[1]) S. Simrock, Die Quellen des Shakespeare, Band II, S. 237 ff. Die lan Erzählung Holinsheds hier herzusetzen war unmöglich. Nur einzelne wicht Züge übernimmt Shakespeare, aber nie in derselben Komposition.

[2]) Befindlich in A. v. Berger «Über Drama und Theater» Leipzig, 19 Avenarius.

schlechterdings nicht zugeben und mir scheint die erwähnte Arbeit durchweg verunglückt. Mit Gegenüberstellung der sogenannten «Illusionsbühne» von heute, die es nach Berger in der Art unserer Panoramen auf wirklich vollendete Sinnentäuschung absieht, und der schlichten Bühne Shakespeares, welche nach Berger sich an eine durch lebhaftesten Erzählerton geweckte Phantasiethätigkeit wendet, glaubt der Verfasser die Shakespeareschen Dramen «einer erzählten Geschichte viel näher als dem, was wir Modernen unter einem Drama verstehen.» Ob also das Drama der «Illusionsbühne» dem eigentlichen Wesen des Dramas entspricht? Im nämlichen Buche hat aber Berger dieses moderne Drama auf das Treffendste so gründlich wie möglich abgethan, obwohl er mit bewundernswerter Gefälligkeit, was die Zeit bringt, als zeitgemäß billigen und sogar preisen will. Was gilt solches Rühmen, wenn er das «bloß aus der Erfahrung aufgebaute Drama der Modernen», «verglichen mit dem schwebend Ätherischen des von der Phantasie gezauberten echten Dichterwerkes» (S. 39) «massiv» findet und dem Unschöpferischen jenes Erfahrungsdramas die mächtige Schöpferkraft Shakespeares und Schillers entgegenhält? Welcherlei Beziehungen Shakespeare mit dem Epos verknüpfen, haben wir erörtert; aber das echt Dramatische bei irgend einem Dichter der Erde mehr als bei ihm zu entdecken, ihn episierend zu finden — ist das glaublich? Alle schiefen Behauptungen Bergers zu widerlegen ist unnötig. Weil Shakespeare «Bescheidenheit» der Natur vom Schauspieler im Hamlet fordert, so ist das Wort «Bescheidenheit» für Berger genug, um der damaligen Schauspielkunst wahrhaft realistisches Leben abzusprechen und, daß Shakespeare «Bescheidenheit der Natur», also in jedem Falle immer Natur verlangt, ohne deren Vollkraft Shakespeare trotz allem seinem in Gehalt und Form von Berger richtig erkannten Idealismus nicht Shakespeare ist, vergißt der Kritiker. Und was sagt Hamlet in jener Scene weiter?

> «Ist's nicht zum Staunen, daß der Spieler hier
> Bei Dichtung bloß, dem Traum von Leidenschaft,
> Kann zügeln sein Gemüt nach eignem Einfall,
> Daß unter dessen Macht er ganz erblaßt,
> Die Augen thränen, er wie Kummer blickt,
> Die Stimme bricht, und Leib und Leben völlig
> Gehorchet seinem Einfall?»

Was bedarf es da des Streites? Es ist also nichts mit der «Phantasiebühne», die Berger im Zurückgehen auf Shakespeare als Ideal der Zukunft hinstellt, ohne Dekoration, ohne Kostüm und

höchstens — entsetzlichster Gedanke! — mit einer «künstlerischen Amtstracht»!! Es ist aber auch nichts mit der «Illusionsbühne» von heute, auf welcher nach Berger Drama und Schauspieler bloß angenehme Hinzuthat zu einer vorgetäuschten Scene sein sollen! Ein für alle Male weg mit solcher Tollheit, wenn wir ernsthaft von Kunst reden sollen! Zur Widerlegung Alfred von Bergers nenne ich ihm die Autorität, die er unter allen Umständen anerkennen muß: ein entschieden vortrefflicher und geistvoller Kritiker ist es — sein Name ist Alfred von Berger. Feiner, unwidersprechbarer, als der die dramatische Kunst in der Scenenfolge im ersten Akt des «Hamlet» dargelegt hat, kann sie niemand in der Welt erläutern.[1]) Wir bitten jedermann dies lesen zu wollen, um sowohl den episierenden Shakespeare sich aus dem Kopf zu bringen, als auch alles das, was ich über die scenisch-dramatische Kunst Shakespeares lehrte, sich in ganz vorzüglicher Weise bestätigen zu lassen.

Diese scenisch-dramatische Kunst möchten wir nun gern noch an einem Stücke darthun, zu dem der Stoff aus mehreren Quellen geschöpft ward, und wählen den «Kaufmann von Venedig». Jene kleine Scene darin, III, 5, an der Kilian keine Spur dichterischer Feinheit und Notwendigkeit entdeckt, ist gewiß ein unbedeutenderes Einschiebsel, das aber, abgesehen von scenischen Bedingungen, mit seinen Späßen doch den Dienst leistet, unter Anknüpfung an II, 3 und 5 vor der schaurigen Gerichtsscene noch eine lustigere Saite anzuschlagen und vorbereitend dabei in vollen Ruhm Porzias auszuklingen, die eben aufbrach, um als Retterin in der Not zu erscheinen. Wir beleuchten jetzt Technik und Komposition innerhalb der ersten Akte des Stückes. Die sinnvolle Verwebung der Begebenheiten aus drei Quellen zu einer Handlung kann keinem Denkenden verborgen bleiben und ist durch Hebler[2]) und E. W. Sievers[3]) so lichtvoll durchgesprochen, daß wir nur auf sie verweisen. Der verschiedene Gebrauch und die verschiedene Wertung des Reichtums neben der Verschiedenheit häuslicher Zustände, zumal im Verhältnis von Eltern und Kindern ist für die drei Paare zu Altar und Herd geleitende Handlung das Bindeglied, welches die Ähnlichkeit im Disparatesten hervorkehrt und es einheitlich verflicht. Der mit seinem Gelde viel unternehmende, aber ihm nicht fröhnende Antonio opfert unbedenklich von seinem Reichtum dem Glücke des Freundes, was

[1]) A. v. Berger, Dramaturgische Vorträge. Wien 1899, Konegen, S. 244 ff.

[2]) Hebler, Shakespeares Kaufmann von Venedig. Bern 1854.

[3]) E. W. Sievers. A. a. O. S. 365 ff.

um so verdienstlicher, als dieser, ohne arg zu verschwenden, über seine Mittel lebt; daneben der brandgeizige Jude, dem außer dem Geld nichts teuer ist auf der Welt; dazu die Wahl zwischen Gold, Silber und Blei, wie sie Porzias liebevoller Vater nach seinem Tode noch in weiser Kenntnis von Welt und Menschenherzen den Freiern seines Kindes zur Prüfung aufgegeben hat, wogegen Shylock unter seinem Dache die Tochter so wenig wert hält, wie den hungernden Diener. Dieser knappe Überblick genügt, in das Verständnis des Scenengefüges einzutreten: Nachdem wir anfangs von den Reichtümern Antonios, seiner geistigen Unabhängigkeit von ihnen und, im Unterschied vom lebensfrohen Graziano, auch von seiner Schwermut vernahmen, die ihm wie Ahnung der künftigen Gefahr das Blut beschwert, trägt Bassanio sein Anliegen um Geld und dessen Grund vor; er braucht Mittel, zu werben um die herrliche Porzia. Weil alles Gut Antonios auf der See schwimmt, will er für Bassanio das Geld erborgen; Bassanio und er selbst sollen darnach herumfragen. Nun setzt Shakespeare keineswegs die Scene auf der Straße Venedigs fort, um Shylock des Weges vorübergehen zu lassen, bei dem die beiden ihr Gesuch anbringen könnten. Von der herrlichen Porzia als der Ursache seiner Bitte hat Bassanio gesprochen; so will uns der Dichter Porzia selbst zeigen, die der Handlung so mächtigen Anstoß giebt: denn bei ihm ist alles unmittelbar gegenwärtiges Leben. So flicht er den Auftritt zwischen Porzia und Nerissa ein[1], in dem gleich zu Anfang von den verschiedenen Geldverhältnissen auf Erden die Rede ist und dann die Vorschrift von Porzias Vater über die Kästchenwahl, der Zudrang der von Porzia verlachten, ungeliebten Freier exponiert wird, bis sie von dem einen beichtet, den sie liebt und ersehnt —: Bassanio! Nun wissen wir, daß nicht bloß Bassanio Porzia, sondern auch Porzia Bassanio liebt. Das wissen wir, ehe Bassanio das nötige Geld aufgetrieben, und sind deshalb um so gespannter, ob Bassanio bald zu jenem Gelde kommen werde. In der That entleiht er sogleich von Shylock die 3000 Dukaten, dessen Christenhaß und Geiz wir unverzüglich erfahren, und, als Antonio dazu tritt, wird der seltsame, die künftige Gefahr heraufbeschwörende Pakt abgeschlossen, den dieser, ohne dem instinktiv von ihm verabscheuten Shylock etwa zu vertrauen[2], im

[1]) Anders Kilian im Jahrbuch XXXVI S. 234.

[2]) Wie tief der Dichter Shylock stelle, darüber sollte kein Zweifel erlaubt sein, und diese klare Sache hat wahrlich mit Antisemitismus nicht das Geringste zu thun.

gefälligen Eifer humoristisch nimmt. Der zweite Akt eröffnet mit
Vorstellung Marokkos für die Kästchenwahl bei Porzia. Ein Leich
wäre es gewesen, diesen Auftritt schon an die erste Porzia-Scene
reihen, wo bereits Marokko gemeldet wird, oder ihn dem späte
in dem Marokko sein Kästchen wählt, voranzuschicken. Dort h
er den ganz auf die Neigung von Bassanio und Porzia hinweisen
Scenenschluss verdorben, und, weil der Dichter mit jedem an s
anregenden Motiv klug spart, ist es ihm genug, den bizarren Freier
seinem Selbstgefühl vorzuführen, ehe die Kästchenwahl vollzo
wird. Deren Vorgänge verspart er sich auf das Folgende, wo sie
geschickter Verwendung jedes einzelnen, die Wahl Marokkos, d
Arragons, endlich Bassanios, wie Arabesken in deutlichsten Beziehun
um die übrige Handlung sich herumschlingen. Es ist Brauch
worden, auf dem Theater die drei Scenen zusammenzuwerfen,
ihnen und dem Stücke nicht zum Frommen ist; denn, auf ein
mit ihren Weisheitslehren verausgabt, wirken sie einförmig und
gefällig, und die auf den Erfolg Bassanios sich stets steiger
Spannung wird gemindert. Marokkos Wahl des Goldes steht zwisc
dem Auftritt, wo Jessica ihres Vaters Schätze Lorenzo vom Balk
zuwirft, die sie hernach in leichtgemuter Romantik mit ihm vert
und dem andern, wo Shylocks Rasen wegen des an ihm begange
Goldraubes geschildert wird. Dieser Scene, die auch Antonios
lassenheit gegen alle drohenden Vermögensverluste erwähnt, f
die Wahl des Silbers, «des bleichen Botenläufers von Mann zu Ma
durch Arragon und daran schließt sich wieder Shylocks Wut ü
die Vergeudung des Seinen und die Verfluchung Jessicas.
können es an diesen Beispielen genug sein lassen und sprechen
noch ein Wort über die der ersten Marokko-Scene nachgeschi
Gobbo-Scene an ihrem Platze. Der gemeine Geiz des Juden v
nicht am wenigsten durch sein Verhalten daheim zum Die
veranschaulicht, der aus seinen Diensten in die Bassanios sich flüc
«Er geht», wie es heißt, «aus des reichen Juden Dienst in den
armen Edelmanns». Damit wird außerdem die Shylock-Jessica-Ha
lung mit der Bassanio-Porzia-Handlung verschlungen, und Bass
macht sich mit Graziano, der dann um Nerissa wirbt, hier auf n
Belmont. Der alte Gobbo, der bei seiner Armut der Herrsc
seines täppischen Jungen, um ihn bei ihr zu empfehlen, als g
Vater ein Gericht Tauben mitbringt, wie gleich darauf der vert
liche Verkehr der Leidensgenossen Lanzelot und Jessica, verlei
diesen Schwänken sicher auch ihre rührenden Seiten. — Ist

aber der Gang der Scenen, wie er in diesem Stücke stattfindet, so fragen wir wieder, möglich in der Erzählung?

Genug nun der Vorstellungen und der Beispiele. Die Frage ist: Ziehen wir die Bühne vor, die durch Beschwerung eines einzelnen Raumes Zeit und Raum festlegt, oder die, welche in Raum und Zeit die freieste Bewegung gestattet? Die Bühne der zweiten Art ist die Münchener Reformbühne, die nichts weniger als sklavische Wiederholung der altenglischen Scene ist und daher ganz und gar nicht darauf ausgeht, ängstlich nur immer alles nach jenem geschichtlichen Muster einzurichten. Ihr Zweck ist, dem Geiste der Shakespeareschen Kunst, die unabtrennbar von ihrer Technik ist, gerecht zu werden und, wenn man Änderungen und Kürzungen dabei möglichst meidet, ist man deshalb nicht gezwungen, dieses und jenes Tote zu bewahren und man hat es auch in München nicht gethan. Darin hat mir Kilian einst beigestimmt, daß diese Reformbühne, wenn sie durchschlagen soll, keine antiquarische, auf Shakespeare beschränkte Kuriosität sein darf, daß ihr Gebrauch auf das gesamte Schauspiel erstreckt werden müßte. Alfred von Mensi, der jetzt solche Ausdehnung ablehnt, hat sogar einst in der «Allgmeinen Zeitung» die ständige Beibehaltung dieser Scene im Residenztheater Münchens, in dem es damals noch keine Oper gab, aber das moderne Konversationsstück mit seinem Möbelkram in üppigster Blüte steht, befürwortet. Die Stücke, die mit ihren Ausstattungsansprüchen dann nicht unterkommen, mögen mit ihren sehr verdächtigen dramatischen Qualitäten und ihrer unselbständigen «Illusion» Platz suchen, wo man sie braucht. Auch die Blitze und Donner, die heute beinahe in jeder bewegten Scene leuchten und krachen, die Morgenröten und Abendröten, die man um Schlummernde und Tote ergießt, die äußerlichen Gruppierungen von Massen, die mit ihrer Absichtlichkeit zu ergreifen meist jede Rührung ersticken, mögen dabei seltener werden. Diese schalen Künste in ihrem Übermaß widern an wie Mord der Kunst. Dankbar müssen wir einer Bühne sein, die durch ihre Beschaffenheit von selbst ohne Puritanertum eine eitle sinnliche Schaulust, zu welcher mehr als eine andere Kunst die Schauspielkunst die Gefahr in sich birgt, abwehrt und unversehens der theatralischen Vorstellung das klare Maaß eines festen Stiles auferlegt. Zwar sagen wir nicht, daß dieser Stil in München schon genügend festgestellt sei; daß dies geschehe, dazu bedarf es weit häufigerer Aufführungen, während dieselben leider jetzt seltener geworden und nur von Jocza Savits als Regisseur, der ungeachtet der Hindernisse

mit selbstloser Treue sein hohes geistiges Ziel nicht aus dem Auge läßt, begünstigt werden. Die größere Annäherung des Schauspielers an das Publikum, die noch immer als Vorzug gegolten hat, da sie der Natur seiner Darstellung nur dient und ihn von gewaltsamer Überbietung seiner Mittel zurückhält, sowie das etwas fern gerückte Spiel auf der Mittelbühne, würden zur rechten Geltung erst gelangen, wenn der Hörerraum im Verhältnis zu solcher Scene eigens gebaut wäre.

Shakespeare ist der Meister aller neuen dramatischen Meister geworden; so gehört seine Bühne auch allen diesen Meistern. Noch immer wähnt man, daß Schiller der pomphaften Scenerie bedürfe, der sich doch gegen den anspruchsvollen Krönungszug bei der Vorstellung seiner «Jungfrau» in Berlin so eifrig verwahrte.

Ich habe der Reformbühne einst den Sieg in der Zukunft verheißen. Ich bin nicht gern Prophet und vielleicht bin ich ein schlechter Prophet gewesen. Wer weiß es, ob nicht dies ideale Mühen, wie so vieles andere auf dem Gebiete des Theaters redlich Angestrebte, begraben werde; denn auch einsichtige Männer in deutschen Landen haben es bisweilen in der Art, eine Veranstaltung zu verschmähen, die nicht von ihnen selbst ausging. Vielleicht doch würde, selbst eingesargt, der ideale Willen einmal sein Grab sprengen. Daß dieses geschehe, dafür hängt viel ab von der künftigen dramatischen Dichtkunst; das rechte Theater aber würde auch dem wahren Dichter vorbauen. *Θεῶν ἐν γούνασι κεῖται.*

Kleinere Mitteilungen.

A Stratford Tradition respecting Shakespeare.

It is always a difficult matter to determine how much weight should lowed to traditions respecting great men or great events, when unorted by documentary testimony. The first thing to be ascertained is enuineness of the tradition, and that it represents the actual belief of ontemporary or at all events of the next generation. When this is lished, enquiry may be made into its inherent probability, and the it to which it is confirmed or contradicted by undoubted facts. Most of the traditions respecting Shakespeare will pass this preiary stage, for they in general originate in his native place, can aced up nearly to his own time, and rest upon the authority nprejudiced persons. Their general insignificance is also in favour, it would have been worth no one's while to invent . They also for the most part harmonise with the estimate h we should form of Shakespeare's character from the few hints which lerive from his acquaintances or intimates, such as Ben Jonson. Although, nevertheless, the main current of tradition respecting espeare may be accepted as throwing real light on Shakespeare nan, it contributes hardly anything to illustrate Shakespeare the r. It is, as remarked above, chiefly derived from Stratford, and ew of the people of Stratford can ever have seen his plays rmed, nor can it be thought that First Folios were at any time common among them. If the local tradition can tell us any- about the dramas, it must be on some point that brings these connection with the poet's native place: as in the tradition pred by the Rev. John Ward, Vicar of Stratford in the latter of the seventeenth century, that Shakespeare when living at Place regularly supplied the London stage with two plays a year.

The existence of a tradition to this effect is unquestionable. comes to us from the man of all others most likely to have he it, and least likely to have invented or disfigured it. But its authenti is another matter. It is not, and it hardly could be, confirmed any external testimony. The only way of testing it is to enq whether it agrees with what we already know respecting the dram productiveness of Shakespeare's latter years; and whether it does does not involve any chronological impossibilities.

As respects the first point, the tradition is entirely in l mony with a remarkable phenomenon attending Shakespeare's l dramatic work, which has not yet attracted sufficient attention. is the extent to which he endeavours to diminish the labour of matic composition. In every play known with certainty to h belonged to his later period, The Winter's Tale only excepted, recou is had to some device tending to save trouble to the author. Troilus and Cressida, as now generally admitted, he revives a for play. The Tempest is much the shortest of his dramas. Part Cymbeline seem to be from another hand. In Antony and Cleop and Coriolanus he follows Plutarch, and, although with exqui judgment, transcribes freely from his author. In Pericles and Ti he either adapts an old play, completes the work of a contempor or hands his own drafts over to be pieced out by another. Henry the Eighth and The Two Noble Kinsmen (if he had any h in the latter) he collaborates with Fletcher. Except for the us Plutarch in Julius Caesar, and of Holinshed in the English histo plays, there is no trace in the earlier works of the procedure wl we find so nearly universal in the later.

The causes of this comparative slackness are in some mea obvious. Shakespeare had had enough of literary distinction; share in his theatre made him independent of the proceeds of pen; living more and more at Stratford he was gradually lo touch with the stage, and becoming a country gentleman. addition of another reason may seem a transgression of Newt injunction not to assign more causes than are necessary to exp the phenomena. It must, nevertheless, be allowed that the tradi reported by Ward fits in admirably with the acknowledged ca for resort to extraneous aid. It would further solve the ques why, when so many motives co-operated to render him indifferen the stage, Shakespeare did not retire from it, but, so far as regards number of his pieces, evinced evenmore fertility than at any previ

epoch. The obligation he had contracted would pull both ways. Its fulfilment would sometimes be irksome, but would always be necessary. The natural resource would be the employment of any device by which the dramatist's labour might be diminished, without lowering the standard of his art. A close analogy would be the conduct of Pope when, finding that no version of the Odyssey could enhance the fame he had won by the Iliad, he turned a portion of the work over to Fenton and Broome.

Ward's tradition, therefore, seems to harmonise with indubitable facts, and it does not require us to modify our estimate either of Shakespeare or of his plays in the smallest degree, except as regards chronology. The labour-saving tendency of his later period, although sufficient attention has not been paid to it, must be recognised as undeniable; and an obligation to produce two plays a year with or without the good will of Minerva affords as plausible a way of accounting for it as can be conceived.

No internal evidence, nevertheless, can accredit a story at variance with historical or chronological certainties. Can Shakespeare's work during the latter years of his dramatic activity be so allotted as to justify the assertion of his having for several years regularly provided the theatre with two plays annually? It must be said that if the existing belief as to the dates of his plays is, in all respects, sound, it cannot. It would be necessary to bring at least two of his dramas later down: and Ward's statement, however plausible, is not sufficiently well authenticated to justify interference with the received chronology solely upon its account. It must for the present be entirely laid aside, and the inquiry whether two of Shakespeare's plays may not have been placed too early must be conducted from a different point of view.

It does not precisely appear to what particular years the tradition recorded by Ward was intended to apply, but we should be justified in commencing them with the first year in which Shakespeare affords distinct evidence of indebtedness to a colleague or a predecessor. This may be very fairly taken as 1607. Timon of Athens is such an instance, and there can hardly be any doubt that it either immediately followed or immediately succeeded Antony and Cleopatra, which, from the entry in the Stationers' Register, we have every reason for believing to have been produced in the winter of 1607—1608. We know that Pericles, another play only partially by Shakespeare, was pirated in 1608, and, if, as is likely, it had been produced in

the previous year, Timon must have appeared in 1608, unles Shakespeare's rate of production was at that time abnormally rapid The reversal of the dates of the two plays would in no manner affec the argument. We shall in any case be justified in assuming th period of Shakespeare's activity contemplated by Ward's tradition, b the same true or false, to begin in 1607. The practical terminatioı of his career as a writer for the stage has been usually, and on goo grounds, assigned to 1611. Excluding The Tempest, which we hav shown in another place to have been produced in 1613, an Henry VIII, which is mentioned as a new play in the same year, w have eight plays which may be assigned with almost absolu certainty to the period 1607—1611.

Pericles
Antony and Cleopatra
Timon of Athens
Troilus and Cressida (second version)
Cymbeline
Winter's Tale
Coriolanus
Two Noble Kinsmen (if partly Shakespeare's).

Ten, however, are required. Of Shakespeare's other plays th dates, with two exceptions, seem approximately established: but th recognised dates of the pair alluded to, though by no means im probable, do not rest upon any sound external testimony: whi there is no insuperable obstacle to a later date in both instance They are Othello and Macbeth.

Othello, which was formerly regarded as one of Shakespeare latest productions, is now usually assigned to the year 1604. In s far as this rests upon the authority of an alleged performance the play at Court, the evidence is worthless, for the entry relied upo is a forgery. The period is, nevertheless, entirely consistent with th style of the play, but on the other hand, this is so free from an marked mannerism that it might equally well be a few years earlie or a few years later.

The first trace hitherto found of the existence of Othello is th christening of a child by the name of Desdemona, in September 160 Next year a record appears of the actual performance of 'The Mo of Venice.' The principal reason for considering the play to ha been written several years earlier is the metrical test, an argume of considerable weight, but which may easily be carried too fa

Deferring the consideration of this point for the present, we proceed to adduce another consideration, very far, indeed, from being decisive, but certainly not devoid of weight, and, so far as it goes, favourable to the other side of the question. If Othello was really produced in 1604 it is singular that so complete a silence should have been observed about so surpassing a work for five years. The mere absence of contemporary reference may not count for very much; but it is really surprising that it should not have found its way into print. One circumstance is indubitable, it must from the very first have been one of the most popular of Shakespeare's plays, one therefore, which piratical publishers would be most anxious to secure. How came they to miss it? Excluding Macbeth for reasons to be stated in due course, none of Shakespeare's greater tragedies had been missed by the publisher up to 1608, excepting Julius Caesar. Even Troilus and Cressida, according to the general opinion, is entered for publication in 1603, although its appearance was prevented. In 1608 a change sets in, the rule becomes the exception and the exception the rule. Pericles, only partly Shakespeare's is printed: but Antony and Cleopatra, although entered at Stationers' Hall, does not appear in print; nor does any other single drama of Shakespeare's from that time forth until after his death, except Troilus and Cressida, which the publishers had had in their hands ever since 1603. The rights of the theatres were evidently more jealously protected after the beginning of 1608, and, considering that of all Shakespeare's plays Othello perhaps offered the greatest inducement to a pirate, we feel strongly inclined to place it on the further side of the limit; not earlier, and probably not later, than the autumn or winter of this epoch-making year 1608.

Macbeth is another play which appears to us to be usually placed too early. The accepted date, 1606, is supported by some apparent allusions to public events, which are allowed to be exceedingly weak evidence, but are accepted in default of any other. They are not totally devoid of weight, and might pass if there were nothing on the other side: but they can hardly be thought to countervail the inference of a later date to be derived from the indirect testimony of Dr. Simon Forman that it was a new play to him when he saw it in April 1611. Of all Shakespeare's dramas, none is so likely to have been the talk of the town as Macbeth. While appealing to every class of playgoer it is an indirect panegyric on the reigning family. Its performance, moreover, appears from Forman's account

to have been accompanied by scenic peculiarities, certain to attract attention. Forman himself was a playgoer. Yet it is evident from his description that he had never seen it, and almost certain that he had not previously heard of it. This seems barely credible in the case of a piece produced five years before, and embodying so many elements of general popularity. At the same time, considerations of style and metre seem to exclude a later date than 1609; it may have been withheld from the theatre during 1610, and when eventually brought out in 1611, may have been as new to the public as the other plays described by Forman, Cymbeline and The Winter's Tale, unquestionably were.

There can be no doubt that all the other pieces enumerated above are later than 1606, whatever uncertainty may attach to the precise date of their production. A few words may be said about Coriolanus, the present writer in the first edition of his essay on The Tempest, having hazarded the opinion that it might be as late as 1614. The arguments of Professor Brandes have convinced him that this theory is untenable, while at the same time he must continue to think that the drama has a distinct political tendency, bespeaking its production at a period of political excitement. Such excitement prevailed during the contests between James I. and his Parliament in 1610 and 1611, terminated by the dissolution in February of the latter year. The play, as Brandes points out, is strongly antidemocratic, and breathes exactly the spirit with which such a breach between the executive and legislative authorites might be expected to inspire a conservative statesman. Brandes places it in 1608, but to the present writer the difference in spirit and execution seems to forbid such close juxtaposition with Antony and Cleopatra, which we know to have been produced in or about that year.

It may be that in this and other determinations of date criticism has relied too exclusively upon the metrical test, which will seem to many conclusive as regards the period of Othello and Macbeth as well as that of Coriolanus. This test is indeed a most important element in the question of chronology, but is itself subject to limitation. It is too often forgotten that the preponderance of single or double endings is partly governed by the character of the play. The double ending, communicating a buoyant elasticity to the verse in virtue of the catalectic syllable is more appropriate to lively spirits and enthusiastic romance; while the close ending rather befits tragic passion and solemn pathos. The character, therefore, of most o

eares later compositions — Cymbeline, The Winter's Tale, ıpest — is sufficient reason for the growing fondness for endings which they display, while he would instinctively ı a stricter system of versification when he had to deal with ıth or a Coriolanus.

ı conclude, therefore, that the tradition recorded by Ward is ally probable, that it explains some remarkable phenomena ›d with Shakespeare's later plays, and that it might very well ›ted if we could see our way to bring the dates of Othello ›beth a few years lower. Quite independently of Ward's , there is, we think, sufficient reason for reconsidering the chronology of these dramas, although it may never be to arrive at an entirely satisfactory solution of the question. g provisionally that Ward is to be relied upon, and that ›are did for some time contribute to the stage at the rate of rs a year, we append a table showing the most probable their production.

1607

Pericles
Antony and Cleopatra.

1608

Timon of Athens
Othello.

1609

Troilus and Cressida (revival)
Macbeth.

1610

Cymbeline
Winter's Tale.

1611

Coriolanus
Two Noble Kinsmen (?)

›e Shakespeare's regular activity as a writer for the stage es. In 1613 he produces The Tempest and King Henry VIII, ı are occasional pieces. The Tempest is entirely from his his share in Henry VIII is not considerable.

Richard Garnett.

Shakespeare in Platens Tagebüchern.

Durch die nun vollendet vorliegende vollständige Ausgabe der Platenschen Tagebücher,[1]) die wir bisher nur in einem dürftigen Auszuge besaßen, ist zum ersten Male ein eingehendes Studium des Lebens und der Persönlichkeit des Dichters möglich geworden. Daß der Kenner fast aller europäischen Kultursprachen, der feinsinnige Leser und Beurteiler ihrer Litteraturen, dem schon während seiner militärischen Dienstzeit, besonders aber später in den Jahren der Freiheit und Muße, fast kein Tag ohne Aneignung neuer Bildungsschätze verrann, auch zu Shakespeares Werken ein enges Verhältnis als Schaffender wie als Genießender gehabt hat, ist selbstverständlich. Die interessante Frage, wie weit seine eigene dramatische Produktion durch fremde Vorbilder, also auch durch Shakespeare, angeregt, beeinflußt, geleitet worden ist, soll und kann hier nicht untersucht werden, zumal der dramatische Nachlaß Platens, dessen Herausgabe von kundiger Hand vorbereitet wird, noch nicht berücksichtigt werden kann. Die folgenden Blätter wollen nur als anspruchsloses Referat darüber genommen sein, wie Shakespeares Persönlichkeit und seine Werke sich in Platens Tagebüchern reflektieren. Eigene Schöpfungen Platens sind hie und da herangezogen worden, wo der Zusammenhang es nahelegte; doch ist hierin wie in den Anführungen aus den Tagebüchern selbst absolute Vollständigkeit nicht erstrebt worden, da es nur auf die Grundlinien, nicht auf belanglose Kleinigkeiten abgesehen war.

Zur Chronologie von Platens Shakespearestudium, um damit zu beginnen, ist wenig zu bemerken. Er hat ihn zu verschiedenen Zeiten eingehend und mehr oder weniger vollständig studiert, sowohl während der Militärzeit als in den Studienjahren, die dem italienischen Abschnitt seines Lebens vorhergingen. Während ihm zuerst, wie es scheint, nur einzelne berühmtere Stücke, wie z. B. Hamlet, Lear, Macbeth bekannt wurden, ging er dann bald zur Lektüre der gesamten Werke, zunächst der dramatischen, über, von denen er im März 1824 schon drei oder vier Ausgaben, wohl Übersetzungen eingeschlossen, besaß (Poetischer und literarischer Nachlaß 1, 193; ebenda S. 196 wird die «neue, schöne, großgedruckte» Ausgabe erwähnt, «die bei Fleischer in Leipzig erscheint»; den Ankauf einer anderen erwähnt das

---

[1]) Die Tagebücher des Grafen August von Platen, aus der Handschrift des Dichters herausgegeben von G. v. Laubmann und L. v. Scheffler. Zwei Bände. Stuttgart, Cotta, 1896 und 1900.

Tagebuch 2, 331 am 2. November 1819). Als Platen sich im September und Oktober 1821 in Göttingen aufhielt, empfing er nachhaltigste Anregung für sein Shakespearestudium durch die Lektüre des bekannten, für seine Zeit epochemachenden Werkes von Nathan Drake, «Shakespeare and his Times» (London 1817), «das Beste, Reichhaltigste, was bisher über den Dichter erschienen ist» (2, 490). Die hiervon ausgegangenen Anregungen, die zu einer Gesamtbetrachtung des Briten in historischer und psychologischer Hinsicht hinleiten mußten, wirkten vielleicht noch nach, als Platen im Juni 1823 in Erlangen einen «neuen Studienplan» entwarf (2, 584): «Mein Hauptstudium ist Shakespeare; ich lese gewöhnlich täglich eines seiner Werke und habe nun elf Komödien der Reihe nach gelesen.» Von dem Fortgange dieser Lektüre wird leider im Tagebuche nichts berichtet, wenn man nicht den Umstand, daß der 23. April 1824 mit einer Flasche Tokayer festlich begangen wurde (2, 613), als Beweis dafür gelten lassen will, daß die Shakespearebegeisterung noch immer hohe Wellen schlug. Etwas später als die Dramen traten die epischen und lyrischen Gedichte Shakespeares in Platens Gesichtskreis: eine Ausgabe derselben erwähnt er unter dem «Merkwürdigen», was er in Wien im Oktober 1820 bei verschiedenen Antiquaren erstand (2, 418). So zieht sich die Beschäftigung mit Shakespeare durch die ganze deutsche Lebensepoche Platens hindurch. Erst in Italien, wo die südliche Welt, die Antike und das eigene Schaffen die endlich befriedigte Sehnsucht des Dichters vollauf beschäftigen, tritt Shakespeare mehr in den Hintergrund zurück, nachdem er in Platens Schätzung den höchsten denkbaren Platz neben Homer und Goethe (2, 554) für immer errungen hatte (in einem Gelegenheitsgedicht an Goethe von 1822 erscheint der «teure große Tote», der «in Stratfords alten Hallen schläft», neben Goethe und Cervantes genannt: Werke 1, 524). — Welche Ausgaben Shakespeares Platen seinen Studien zu Grunde legte, läßt sich nicht genauer bestimmen, da er sich nirgends darüber äußert. Aus den Zitaten und der Art, wie er die Titel der gelesenen Stücke anführt, geht hervor, daß er ihm in der Originalsprache geläufig war, woraus man jedoch nicht schließen darf, daß er die landläufigen deutschen Übersetzungen nicht gekannt oder gänzlich links liegen gelassen habe. Schlegels Übersetzung wird, wenn ich nichts übersehen habe, nur einmal in den Tagebüchern erwähnt: im Juni oder Juli 1822 in Ansbach las er zwei Shakespearesche Stücke «in der Schlegelschen Übersetzung, die ich viele Jahre nicht mehr in Händen hatte» (2, 540). Wenn er in einem Briefe an Fugger vom 31. März 1820,

da dieser die Vossische Übersetzung getadelt hatte, obwohl sie «gründlicher und studierter als die Schlegelsche» sei (Nachlaß 1, 98), schreibt (ebenda S. 103): «Die Vossische Shakespeareübersetzung gefällt mir ebenso wenig wie Dir», so mag er sie ebenso gut am Original wie an Schlegels Leistung gemessen haben. Jedenfalls stand ihm also, auch als Empfindendem und Genießendem, das englische Original so nahe, daß er die Vermittlung einer Übersetzung im allgemeinen verschmähte.

Ein zusammenfassendes Gesamturteil über Shakespeare hat Platen in seinem 1825 geschriebenen Aufsatze «Das Theater als ein Nationalinstitut betrachtet» gefällt (Werke 3, 228): «Unter den Neueren hat Shakespeare das nationellste Drama hervorgebracht. Es wäre überflüssig, etwas zu seinem Lobe sagen zu wollen. Seinem Lustspiele hat er romantische Novellen oder Märchen zu Grunde gelegt, weil sie seinem Genie den weitesten Spielraum verschafften. Ohne in die Pedanterie Molières verfallen zu sein, der mit unpoetischer Absichtlichkeit einzelne Charaktere ausmalt, steht gleichwohl seine Charakteristik unendlich über der Molièreschen oder irgend einer anderen. Auch für die Tragödie wählte er immer den würdigsten Stoff, meist aus der Geschichte seiner eigenen Nation, zum Teil auch wie im Hamlet aus den tiefsinnigen Sagen anderer Völker, denen er das ganze Feuer seines unsterblichen Geistes einhauchte. Er war unbekannt mit der rhetorischen Manier, deren sich die Franzosen auf der Bühne bedienen; vielmehr ist er durch und durch anschaulich, das heißt durch und durch Künstler. Die Franzosen haben ihm viele Fehler vorgeworfen, von denen aber nur diejenigen gegründet sind, die sich auf die Einzelheiten des Stils beziehen, während hingegen das französische Theater in seiner Ganzheit auf einem eingehenderen Fehler beruht. Was das Bedeutende des Gegenstandes, das Kunstvolle des Planes, die Schärfe der Umrisse, den Reichtum der Darstellung anlangt, ist er unerreicht geblieben. An Umfang und Tiefe des Geistes übertrifft er die Griechen weit, in der Form konnte er sie nicht erreichen; denn er gehörte einer Nation, die keine bildende Kunst besitzt. Man hat ihn für gänzlich unbesorgt um seinen Nachruhm gehalten, weil er seine Stücke nicht selbst herausgegeben. Viele sind jedoch, während er noch lebte, gedruckt worden. Er selbst ist wie es scheint, plötzlich gestorben, und es kommt darauf an, ob e[r] seine Schauspiele nicht gänzlich an die Theater verkauft hat ode[r] vielmehr den Druck als Nebensache geachtet und die Bühne wi[e] billig als die eigentliche Fortpflanzerin eines dramatischen Kunstwerk[s]

dem Theater feindlichen Religionsunruhen, die bald nach seinem e ausbrachen, konnte er nicht voraussehen. Es versteht sich von st, daß in seinen Schauspielen nicht von seinem Nachruhm die e ist; in seinen lyrischen Gedichten verspricht er sich wiederholt Unsterblichkeit (statt vieler Stellen nur eine, Sonnett 107 . . . .). er und seine Zeitgenossen durch das Drama die Poesieperiode chlossen, so mußte man, wenn man noch etwas leisten wollte, der ab ovo anfangen, was freilich schwer war.»

Eine der Hauptaufgaben des Aufsatzes, aus dem die vorstehende gere Stelle entnommen ist, ist, die lokale und nationale Bedingt- t und die charakteristischen Eigenheiten, Vorzüge und Mängel der f großen Höhenperioden der dramatischen Dichtung in Griechen- d, England, Frankreich, Spanien und Deutschland aufzuzeigen. nlich finden wir denn im Tagebuche und sonst mehrfach Er- erungen oder Bemerkungen, die Shakespeare mit Sophokles, Corneille, cine, Calderon vergleichen; seltsamerweise fehlen Parallelen zwischen kespeare und unsern Schiller und Goethe fast ganz, so herrliche rte der Charakteristik für die beiden letzteren Platen sonst auch weilen bietet (z. B. 1, 661). Der Inhalt dieser zerstreuten Be- rkungen berührt sich natürlich vielfach mit den in der oben aus- obenen Stelle gegebenen Darlegungen.

Mit Shakespeare und Sophokles hat es ein Brief Platens an seine tter vom 12. Juni 1827 zu thun, in dem er ausführt, Tieck wisse ht sich von den Prinzipien der Tragödie Rechenschaft zu geben l befinde sich in Verlegenheit zwischen Sophokles und Shakespeare; *is quelque mérite qu' eût ce dernier, il a pourtant vécu parmi un ple qui, ce qui regarde le théâtre et les beaux arts, était infiniment érieur aux Grecs dans le temps de Sophocle*' (Werke 3, 365 Anm.). s Charakteristische, Erhabene der britischen Dramatik wird dem önen, Anmutigen der griechischen in den beiden 1829 gedichteten grammen «Griechen und Briten» und «Shakespeare und Sophokles» gegengestellt (Werke 1, 280. 674):

Mächtig ergreift Shakespeare, er zerfleischt und erschüttert das Herz dir;
Aber so viel Wahrheit ist ein fataler Genuß.
Griechen erhoben den Jammer sogar in die Sphäre der Anmut;
Dir, dem Erstaunten, erscheint selbst das Unleidliche schön.

Schärfer gezeichnet erscheint ein Skelett als üppige Formen;
Deshalb sind Shakespeares schroffe Gestalten so scharf.
Wenn du bekleidest das nackte Geripp, so verschwinden die schroffen
Ecken; allein Schönheit feiert unsterblichen Sieg.

Die Klassiker der französischen Bühne, so sehr der formverehrende Platen von ihrem Stil und ihrer Sprache gefesselt wird, müssen nach seinem Urteil doch vor Shakespeare die Segel streichen; hier erklingt die Ablehnung der Franzosen zuweilen in einer Tonart, wie sie seit Lessings Feldzügen gegen Corneille und Voltaire in Deutschland üblich war und nur langsam einer billigeren Schätzung weichen mußte. «Der Wohlklang der Verse», heißt es am 17. Dezember 1814 (1, 150), «die Heiligkeit der Scene, wie es Schiller nennt, die Zartheit der entwickelten Empfindungen, alles dieses fesselt an die Dramaturgie der Franzosen. Sie haben Verstand, Geist, Gefühl, nur Originalität und leider auch Phantasie darf man nicht bei ihnen suchen. Von diesem Standpunkte aus scheint Shakespeare freilich ein Herkules gegen die gallischen Pygmäen.» Der Dichter vermerkt mit Entrüstung, daß ein Franzose in einer Buchhandlung in Troyes seinen Geschmack für den «unsterblichen Briten» getadelt, seine Tragödien *des monstruosités,* die Racines dagegen *des chefs-d'oeuvre* genannt habe, und setzt hinzu: «O wie kleinen, eingeschränkten Geistes ist dieses Volk!» (1, 342). Ein andermal wundert er sich, daß Helvetius in seinem berühmten Buche '*De l'homme*' in dem Kapitel über das Erhabene Stellen aus Corneille und nicht lieber aus Shakespeare anführe, der doch daran unendlich reicher sei (1, 468). Die «Seichtheit und Unnatur» der französischen Bühne werde ihm klarer und klarer, je mehr sein Geschmack sich läutere, und es sei ein Unding, Shakespeares und Voltaires Caesar zu vergleichen, heißt es im November 1817 (1, 853); man begreife nicht, wie Voltaires Dramen «ein Publikum anhören kann, das sich für geschmackvoll und äußerst delikat hält und welchem Shakespeare zu terribel ist» (2, 152). Dazu halte man noch die Stelle im zweiten Akte des «Gläsernen Pantoffels» (Werke 2, 83), wo Friedrichs des Großen Voltaire nachgesprochenes Urteil über Shakespeare ironisiert wird. — Was endlich Calderons von Platen sehr hoch eingeschätzte Dramen angeht, so fühlt sich unser Dichter bei ihm häufig an Shakespeare erinnert (2, 126. 141), kommt aber hier wie in dem früher genannten Aufsatz über das Theater als Nationalinstitut (Werke 3, 233) zu dem Endergebnis, daß Calderon die Größe des Briten nirgends erreicht habe: «So viele Tiefe seine Charakteristik überhaupt hat .... es kann in diesem Punkte keine Parallele gezogen werden zwischen ihm und Shakespeare und Schiller, die als Riesen neben ihm dastehen, so sehr er sie an Fruchtbarkeit, an Erfindungsgeist, an Reichtum der Einbildungskraft, an Bilderschmuck

l südlich warmem Kolorit übertrifft» (2, 141); «So viel aber auch lderon Phantasie hat, so kann er doch Shakespeare nicht die huhriemen auflösen» (2, 200). Nur flüchtig hingewiesen sei darauf, ie der Gegensatz beider Dramatiker dem in Erlangen zeitweise m Wagners mathematisch-mystischer Philosophie geblendeten Dichter nde 1819 eine philosophische Dichtertetrade bilden helfen muß, als eren vier Pole Shakespeare, Dante, Calderon und — Heyden bestimmt werden (2, 347). Auch sei an ein 1821 entstandenes Gedicht Das romantische Drama» erinnert (Werke 1, 644), ein Sonnett, in lem Shakespeare, dessen Ariel und Puck besonders erwähnt sind, alderon, Gozzi und Tieck als die Obersten genannt werden, die den Rausch der Poesie getrunken» haben und nun in «strahlender ollendung schimmern»; Platen selbst fand später, wie sein Brief an ugger vom 4. Januar 1828 beweist, diese Zusammenstellung unassend (Nachlaß 2, 66).

Wir wenden uns zu einzelnen Shakespeareschen Dramen, zunächst u den Tragödien. Hamlet ist diejenige Tragödie, die Platen am ekanntesten und geläufigsten von allen war, wie sie denn auch ahrscheinlich das Erste gewesen ist, was er überhaupt von Shakespeare ennen gelernt hat (vgl. 1, 141. 177). Daß seinem ganzen Empfinungs- und Gedankenkreise kein anderes Dichterwerk so beständig ahelag, geht schon aus der Thatsache hervor, daß der zitatenfreudige Dichter am allerhäufigsten Hamletstellen zitiert, die ihm zufließen fast rie eigene Gedanken (1, 48. 225. 548. 705. 706. 718. 739. 781. , 202. 302. 442. 498. 554; Werke 1, 479. 2, 305). Ende August 1816 atte Platen in München Gelegenheit, einer Aufführung des Hamlet eizuwohnen, bei der ein Berliner Schauspieler gastierte. Er beichtet darüber folgendes (1, 654): «Herr Rebenstein aus Berlin gab ns vor einiger Zeit einige sehr gelungene Darstellungen, besonders es Hamlet und des Grafen Oerindur. Leider wurde das erste Stück ach einer durchaus prosaischen Übersetzung gegeben, äußerst verstümmelt, mit sehr willkürlichen Veränderungen und einem ganz erschiedenen Ausgang. Dennoch konnte der große Genius nicht nterdrückt werden, der aus allem hervorleuchtete. Ich werde mich loß auf Herrn Rebenstein beschränken, da alle andern Rollen insamt schlecht besetzt waren, höchstens Herrn Kürzinger ausnommen, der den Geist spielte. Es war sehr lächerlich, als er m erstenmal, ohne angeredet zu werden, an Horatio und den anderen rbeiging, denn sie geberdeten sich, als wenn ein Geist etwas ganz ltägliches wäre. Auch kommt es mir im Stücke seltsam vor, daß

der König gar nichts von einem so merkwürdigen Ereignis erfäh
das sich allnächtlich vor seinem Schlosse zuträgt und das gewiß v
mehr Zeugen bemerkt worden, als auf Hamlets Schwert schwöre
Ebenso, daß die Königin den Geist nicht sieht, da er doch de
Hamlet nicht allein, sondern auch dem Horatio und den Wache
sichtbar war. Kürzinger trat sonst als Laertes auf, der nun vo
Wilhelm Urban besetzt war, der ganz wie ein Kind aussah. Di
vorzüglichste Stärke hat Herr Rebenstein in seiner Mimik. Sein
Gestikulationen sind ausdrucksvoll und hinreißend. Man sieht wohl
daß er ein Künstler und kein bloßer Naturalist ist. Seine Deutlich
keit in der Deklamation, ohne eine starke Stimme zu haben, ist be
wunderungswürdig. In der ersten Scene, als er mit dem Hofe auf
trat, und im ersten Monologe sprach aus Wort, Gebärde und Mine
die tiefste Trauer und Kläglichkeit. Ebenso sehr gefiel er mir be
der Anrufung des Geistes und dem Monolog, den er nach dem Ge
spräche mit ihm hält. Noch mehr Beifall schien er mir fast in jene
Scenen zu verdienen, wo weniger Affekt herrscht, zum Beispiel i
denen mit Guildenstern, denn Rosenkranz war weggelassen; in der
Monolog *To be or not to be* und vor allem in der Scene mit Ophelie
besonders wo er gegen die Fehler der Weiber loszog. Gleich richti
und würdevoll deklamierte er die Lehren, die er den Schauspieler
gab. Auch die Scene, als er den König betend findet, führte e
trefflich durch. Die darauffolgende ist ohnehin so pathetisch, da
auch ein mittelmäßiger Acteur nicht ganz schlecht darin spielen kan
Dies war der letzte Auftritt, in dem er sich auszeichnen konnte, d
man sehr viel gestrichen hatte. Es ist auch unbegreiflich, warum
man das Stück nicht nach der Schlegelschen Übersetzung gieb
Herr Rebenstein ward hervorgerufen.» — Bald nach Hamlet lern
Platen Macbeth und Lear kennen (1, 178; ein Zitat aus Macbeth 1, 60
In der oben schon erwähnten Buchhandlung in Troyes, die er i
November 1815 auf der Heimkehr vom französischen Feldzuge b
suchte, erwarb er unter anderen Büchern auch Jean François Duci
zuerst 1784 erschienene, 1813 neu revidierte Bearbeitung d
Macbeth, nach deren Lektüre er folgendes niederschrieb (1, 343
«Ich habe nun auch den Macbeth des Ducis gelesen. Als fra
zösische Tragödie ist er etwas Vorzügliches, mit dem Original ve
glichen hat er nicht den geringsten Wert. Man findet kaum einzel
Funken der Shakespeareschen Dichterflamme. Das Ganze ist so z
sammengezogen, daß fast die meisten der schönsten Scenen gänzli
wegfallen. Macbeth wird nicht als der sich nach und nach imm

mehr verhärtende, blutgierige Tyrann geschildert, sondern als ein reuiger Sünder, der nach einem halb begangenen Verbrechen schnell wieder umkehrt, der für Malcolm sogar sein Leben läßt, nachdem er ihm die Krone gegeben hat. Ducis' Macbeth hat von dem Shakespeareschen nur den Namen und das Gerippe. Selbst aus dem Füllhorn der blühenden, hinreißenden Gedanken des genialen Briten benutzt der Franzose nur sehr wenige. Fast alles, was er sagt, gehört ihm eigen. Die Unterhandlungen des Helden mit den Zauberschwestern, die Weissagungen fallen ganz weg; ebenso die Personen Banquos und Macduffs, die fast die herrlichsten Scenen veranlassen. Ich erwähne nur die Erscheinung des Geistes Banquos und die Unterredung Malcolms mit Macduff. Die Scene der Nachtwandlerin kommt zwar vor, doch sehr gemildert; vergebens sucht man den unendlich anziehenden, schauerlichen Reiz des Originals. Die Schlacht, die Angst, die Verzweiflung, der Tod Macbeths, alles dieses fällt weg. Dennoch scheint diese Tragödie den Franzosen noch zu schrecklich und fürchterlich. Sie tadeln den Talma, der in den Shakespeareschen Stücken das meiste Glück macht, weil er sein Talent am besten entfalten kann. Ich tadle nicht den Herrn Ducis, der den großen Briten kannte und liebte und ihn verstümmeln mußte, um ihn auf die Bühne bringen zu können; ich tadle nur den erbärmlichen Geschmack der Franzosen, die sich nicht einbilden, daß es noch größere Dinge gäbe, als was sie empfindeln. Wer könnte sonst auch nur eine Seite im Shakespeare lesen und sich nicht ergriffen fühlen von diesem gewaltigen Genius?» — Im Oktober 1816 in München las Platen die letzten drei Stücke der Yorktetralogie, Heinrich VI. Teil 2 und 3 und Richard III. Er war dem historischen Drama an sich nicht sehr geneigt und hat an zwei Stellen (Werke 3, 228 Anm. 246) ausgesprochen, der neuere Dramatiker habe dabei nur die Alternative, «entweder halbepische, weitschweifige Dramen zu bilden, die nicht einmal für die jetzige Bühne taugten, oder vollkommene Trauerspiele zu schreiben, aber die Geschichte zu verdrehen oder nach seinen Zwecken zuzustutzen»; Shakespeare, dem die geschichtlichen Thatsachen heilig gewesen seien, sei in den ersten Fehler verfallen, seine deutschen Nachahmer jedoch in alle beide. Über jene drei Historien Shakespeares lautet denn auch Platens Urteil folgendermaßen (1, 665): «Die ersten beiden dienen zur Verständigung des letzteren Stückes, sonst möchte ich ihr Verdienst auf weniges beschränken. Auch sind sie nicht ganz von Shakespeare, er hat sie nur neu bearbeitet und mit meist überflüssigen Zusätzen bereichert.

Unnütze Episoden und eine ermüdende Geschwätzigkeit sind Hauptfehler dieser Stücke. Man sieht wohl, dass sie dem Verfasser eines Hamlet nur teilweise angehören. Nur die Charakterschilderung ist auch in diesen beiden Stücken bewundernswert. Der fromme Heinrich, der rechtschaffene Humphrey, der ehrgeizige, aber offene York, der versteckte Richard werden ewigdauernde Gestalten bleiben, die sich jedem Leser als große Originalbilder tief in die Seele prägen. Schiller hat Shakepeare alles in seiner Charakterzeichnung zu danken, so sehr er sich in seinem Dialog über ihn erhebt, obgleich seine früheren Stücke sich nicht über den Shakespeareschen Schwulst und dessen Jagd auf bizarre und gigantische, aber meist einseitige Gedanken erheben können. Richard III. ist bekanntlich eines der Meisterwerke Shakespeares. Nichts bezeichnet dessen großen Genius mehr als die bewundernswürdige Treue und Konsequenz (selbst in ihren Inkonsequenzen), die seine Charaktere beibehalten. In dieser Hinsicht scheint es, als wäre er auf beiden Seiten von einer unübersteiglichen Mauer eingeschlossen gewesen, die ihn abhielt, vom Wege der Natur zu weichen. Die Nemesis schwebt auf breiten Flügeln über dieser Tragödie. Die Flüche Margaretas werden bedeutend. Das Haus Lancaster wird gesühnt und der Streit beider Rosen geendigt. Dies Stück hat sowohl Anlage als Schluß und ist nicht wie mehrere andere (um mich französisch-kunstrichterlicher Ausdrücke zu bedienen) eine dialogisierte Geschichte. Welch ein sanftes und liebenswürdiges Bild stellt der Verfasser seinem grausamen Richard in der Person Richmonds entgegen, in dem man das Blut Lancasters wiedererkennt, das in des sechsten Heinrichs Adern floß. In Anna und Elisabeth sehen wir auf Wahrheit gegründete Konterfeie weiblicher Schwäche, in Margareten weiblicher Rachbegier abgebildet. Das Klaggeschrei der drei fürstlichen Frauen nach Edwards Tod scheint mir eine der schwächsten Scenen, die allerlei oratorische Tiraden vollends verunstalten. Sie erinnert an die Unterredung zwischen Camilla und Sabine in Corneilles Horatiern, wo sich beide zanken, welche von ihnen die meiste Ursache zu trauern habe. Einen reinen Genuß können die Shakespeareschen Stücke niemals gewähren, wenn man an die hohe Klarheit und Eleganz der Alten zurückdenkt und eine Art Vollendung und Rundung von der Tragödie fordert.» — Über sonstige Tragödien oder Schauspiele finden sich keine nennenswerten Bemerkungen. Lektüre des Othello und Cymbeline wird lakonisch verzeichnet (2, 388. 411), einmal ein Vers aus Caesar zitiert (2, 118).

Seltener als Shakespeares Tragödien werden die Lustspiele in den Tagebüchern erwähnt. Im Januar 1819 bemerkt Platen über den Kaufmann von Venedig (2, 200): «Ich erquickte mich einmal wieder an diesem britischen Phantasus. Dies mag wohl eines der besten Lustspiele sein. Die beiden Intriguen sind sehr glücklich verflochten. Die Charaktere sind nicht alle gleich scharf gezeichnet, mindestens nicht wie in den Tragödien; am gelungensten der Jude und Portia. Die Calderonschen Graziosos gefallen mir besser als die Shakespeareschen.» Daß Platen übrigens weit von der damals gerade, wie es scheint, durch die Darstellung Keans, aufkommenden Auffassung Shylocks als eines tragischen Helden und Märtyrers seines Glaubens entfernt war, beweist das spätere Epigramm «An Shakespeares Lobredner» (Werke 1, 673):

> Sprichst du von Shakespeares komischer Kraft, beifallend beklatsch' ichs:
>   Falstaff samt Shylock, welch ein bewundertes Paar!
> Aber ein Tragiker, Freund, ist der nur, welcher die tiefste
>   Wunde zu schlagen und auch wieder zu heilen versteht.

Diese Zeilen sind auch allgemein für Platens Ansicht von Shakespeare bezeichnend: er war ihm danach als Lustspieldichter bewundernswürdiger wie als Tragiker. — Von *Love's Labour's Lost* heißt es im Januar 1820 (2, 355; daraus zitiert wird auch 2, 345, eine erneute Lektüre 2, 578 verzeichnet): «Eine Fundgrube von Scherz und Witz und Laune. Kein Vers, der nicht viel zu denken oder viel zu lachen gäbe. Und dann wieder die ernsten Stellen, wie groß, wie hinreißend!» — Für *As you Like it*, dessen Lektüre im August 1820 (2, 409) ohne näheres Eingehen auf das Stück kurz erzeichnet wird, sei hier nochmals auf die schon oben (S. 220) itierte Stelle aus dem zweiten Akte des «Gläsernen Pantoffels» Werke 2, 83) hingewiesen, wo Friedrichs des Großen Urteil über akespeare durch folgende Konversation zwischen Aschenbrödel und rsula gleichsam an den Haaren herbeigezogen wird:

A.	Wie es euch beliebt, Schwester!
U.	Wie es euch beliebt? Das ist ja, wie Hegesippus sagt, ein Komödientitel von Shakespeare; wie kommst du darauf?
A.	Ich weiß nichts von ihm, liebe Schwester!
Cephise.	Ich auch nicht. Wer ist dieser Shakespeare?»

— Sonst begegnet nur noch die kurze Notiz der Lektüre von *ll's Well that Ends Well* (2, 388), den Veronesern (2, 391), *Much*

Ado about Nothing, *Measure for Measure*, dem Sturm und dem Sommer nachtstraum (2, 455) während der Jahre 1820 und 1821, ohne daß diese Schöpfungen Shakespeares dem Dichter ein Wort der Be wunderung oder der Kritik entlocken. Im Oktober 1814, als Platen schwerlich schon das ganze Lustspiel kannte, wird Herders in den «Stimmen der Völker» abgedruckte Übertragung des Liedes aus *Twelfth Night* '*Come away, come away, death*', einer '*chanson touchant et harmonieuse*', mit Recht sehr gelobt (1, 131).

Um den Kreis der Shakespeareschen Werke in Platens Be leuchtung zu schließen, bleiben uns noch die Sonnette und die beiden Jugendepen zu besprechen. Schon oben (S. 217) wurde darauf hin gewiesen, daß unser Dichter diese Werke erst zuletzt und bedeuten später als die Dramen kennen gelernt hat, nämlich im Oktober 182(Noch vor diese Zeit fällt das Sonnett, in dem er Petrarca, Camoen und Rückert als die drei unerreichten Muster dieser Dichtungsgattun preist (Werke 1, 149). Eingehende Lektüre aller Sonnette Shakespeare belegt das Tagebuch dann für den Juni 1821 (2, 463). Ar 28. Mai 1822 wird in Frankfurt am Main Cookes Edition (Londo 1797) erworben (2, 525): «Man findet darin die Sonnette vollständi und in der ursprünglichen sinnvollen Ordnung, die spätere Ausgaben verhunzt haben». Das Buch begleitet dann den Dichter häufig au einsamen Spaziergängen (2, 528. 542. 544. 562) und hat sicher vo allen Shakespeareschen Werken auf ihn den tiefsten Eindruck gemach und wohl am vollsten und reinsten eine verwandte Saite in ihr erklingen lassen. Fand er doch hier in den glühenden Versen, mi denen Shakespeare seinen jungen schönen Freund verherrlicht, di Begeisterung leidenschaftlicher Freundschaft wieder, die ihm, wi man wohl sagen darf, die glücklichsten und die unglücklichste Stunden seines Lebens bereitet hat. Der Parallelismus zwische Shakespeares Beziehungen zu Southampton und seinen eigenen z Otto von Bülow ergriff ihn in seinem innersten Empfinden; mi Recht schreibt er daher am 3. Oktober 1821 an Fugger (Nachla 1, 135): «Nirgend aber ist mein ganzes Verhältnis zu Bülow innige und zarter ausgesprochen als in den Sonnetten Shakespeares. Si sollen nach neueren Untersuchungen an den Grafen von Southampto gerichtet worden sein. Ich wünschte, daß Du sie lesen könntest.» Bal darauf gab er seiner Begeisterung für diese Seite der Shakespearesch Dichterthätigkeit vollendeten Ausdruck in dem Sonnett «Shakespea in seinen Sonnetten» (Werke 1, 150):

Du ziehst bei jedem Los die beste Nummer;
Denn wer wie du vermag so tief zu dringen
Ins tiefste Herz? Wenn du beginnst zu singen,
Verstummen wir als klägliche Verstummer.

Nicht Mädchenlaunen stören deinen Schlummer,
Doch stets um Freundschaft sehn wir warm dich ringen:
Dein Freund errettet dich aus Weiberschlingen,
Und seine Schönheit ist dein Ruhm und Kummer.

Bis auf die Sorgen, die für ihn dich nagen,
Erhebst du alles zur Apotheose,
Bis auf den Schmerz, den er dich läßt ertragen!

Wie sehr dich kränken mag der Seelenlose,
Du lässest nie von ihm und siehst mit Klagen
Den Wurm des Lasters in der schönsten Rose.

Schlußzeile bringt eins von Shakespeares Lieblingsgleichnissen er. Während seines Göttinger Aufenthalts im Herbst 1821 le Platen dann von dem Oberbibliothekar Benecke, dem bekannten ıanisten, auch auf die Übersetzung der Shakespeareschen ıette hingewiesen, die dessen Schüler Karl Lachmann soeben in 1820) hatte erscheinen lassen; außer dieser Thatsache ist h im Tagebuche (2, 491) nichts über sie enthalten.[1])

Nicht geringer war Platens Begeisterung für die beiden be- ibenden Jugendepen Shakespeares, die er mit den Sonnetten ich kennen lernte, und deren heiße Leidenschaftlichkeit und nde Farbenpracht ihn an die von ihm so hoch verehrte orien- he Poesie erinnerten. In der im Oktober 1822 niedergeschriebenen

[1]) Es sei gestattet, hier anmerkungsweise eine diese Übersetzung betreffende eines bisher ungedruckten Briefes von Lachmann an Benecke vom 19. Juni 1820 teilen: «Die beigefügte Übersetzung der Shakespeareschen Sonnette bitte ich enfalls freundlich und nachsichtig aufzunehmen .... Sie haben an dieses ebenso wohl ein Recht als an das andere, denn ich erinnere mich genau, h ebenfalls durch Sie Shakespeares Sonnette zuerst kennen gelernt habe. en Sie nur nicht an allzu viel Stellen den Sinn verfehlt finden! Manchmal ch auch den Malonischen Text etwas verändert. Daß gegen den Ausdruck es einzuwenden ist, weiß ich wohl: aber da Shakespeare seinen Lesern nicht zugemutet hat, so wird es ja auch dem Übersetzer erlaubt sein. Anglomanen, in Deutsch verstehen, haben behauptet (andere zu meinem Troste bis jetzt man könnte die Übersetzung recht gut verstehen, wenn man erst das che gelesen hätte (und nicht verstanden, setzte ich hinzu).» Vgl. darüber und lie Übersetzung des Macbeth auch Hertz, Karl Lachmann S. 54.

Vorrede zu seiner projektierten Hafisübersetzung führt er diese Ä lichkeit weiter aus (Werke 3, 212): «Außer Calderon scheint besonders Shakespeare unter den Dichtern des Occidents der ori talischen Behandlungsweise nahe zu stehen und sich der sinnreicl Wendungen ihrer Bildersprache am meisten bedient zu haben. sonders gilt dies von seinen vergessenen Jugendgedichten und seinen Sonnetten, welche sich in mannigfacher Hinsicht mit H zusammenstellen lassen.» Dazu die Anmerkung: «Dieselben Gedicl von denen Steevens, ein sehr geübter Ausleger Shakespeares, hauptet, die stärkste Parlamentsakte könne ihnen keine Leser v schaffen. In dem Lande, wo es Parlamentsakten giebt, ist es glaubli denn der Umgang, den die Engländer mit Shakespeare pflegen, sche täglich weniger vertraut zu werden. Und wie sollte sich auch höchst borniertes politisches Handelsvolk in den glorreichen, blühend Zeiten der großen Elisabeth spiegeln wollen? Und was sollten Zerrbilder des englischen Poeten, welche teils einer matten, gelehrt Kompilation, teils einer leidenschaftlichen Rhetorik angehören, einem Landsmann gemein haben, wie Shakespeare ist?» — Ven und Adonis wurde zuerst im Oktober 1820 gelesen (2, 428) u erfährt dann am 12. November 1821 folgende mit der persisch Überschrift «Im Namen Gottes und Bülows» versehene ausführli Würdigung (2, 502): «Die Geschichte einer kurzen unglücklicl Liebe wählte Shakespeare zum Gegenstand des ersten Gedichts. er bekannt machte, einer Liebe, die das schönste Weib für schönsten Jüngling empfand. Adonis erwidert die Neigung der Gö nicht und kaum hat sie ihn der ihrigen versichert, so beweint auch schon den gewaltsamen Tod des Geliebten. Schon in der ers Strophe zeigt der Dichter, der seiner Sache gewiß ist, das ga Verhältnis, und was folgt, enthält nur die Entwicklung dieser deutung, die mit epischer Bestimmtheit und Ausführlichkeit darge wird. Bei jedem andern als Shakespeare würde eine solche A führlichkeit sich jener epischen Langenweile nähern, von welc selbst Homer nicht völlig freizusprechen sein dürfte. Aber Reichtum des Dichters in den Einzelheiten erhält in beständi Spannung, ja, wenn er uns nichts hinterlassen hätte als diese Juge arbeit, so würde man ihm doch, was die Fülle betrifft, vor a Dichtern der alten und neuen Zeit den Preis zuerkennen müs Eine Flut von Gedanken, Bildern, Anspielungen drängen sich Welle an Welle endlos aneinander. Ganz eigentümlich ist d Shakespeare, daß er häufig seine Gleichnisse aus den entferntest

Regionen entlehnen darf, ohne der Harmonie des Ganzen zu schaden, und daß es keine Erscheinung in der Natur oder im Leben giebt, die seinem poetischen Talismane nicht gehorchen müßte. Wir erinnern hier unter vielen nur an die Stelle, wo die Augen der Venus mit Schleusen verglichen werden. Diese echt orientalische Behandlungsweise nähert sich dem Bildercyklus des Orients zuweilen so sehr, daß sie ganz mit ihm zusammenfällt, wie zum Beispiel in der Stelle, wo von den Grübchen in Adonis' Wangen die Rede ist. Man könnte sie als Übersetzung aus dem Saadi oder Hafis in Anspruch nehmen. Merkwürdig ist noch unter andern die ausführliche Schilderung des Pferdes, da sie an die bekannte, aber wenig bestätigte Anekdote erinnert, nach welcher Shakespeare während seines ersten Aufenthalts in London den Fremden vor der Thüre des Schauspielhauses die Pferde hielt, wobei er allerdings eine ziemlich genaue Kenntnis dieser Tiere und ihrer Eigenschaften erlangen mußte. Mehrere Stellen des Gedichts erinnern beinahe wörtlich an einige der Sonnette. Die Dedikation beweist, daß Shakespeare damals den Grafen Southampton bereits kannte und verehrte, und die Liebe, mit welcher der Dichter bei der Schönheit des Adonis verweilt, läßt vermuten, daß er den später mit so viel Innigkeit besungenen Geliebten schon hier unter einem fremden Bilde bewunderte.» — Lucretia angehend findet sich nur die kurze Notiz, daß sie Ende Dezember 1821 gelesen wurde (2, 507).

An den Schluß unseres Referats sei der Eindruck gestellt, den Platen Anfang Februar 1816 im Münchener Kupferstichkabinett von Taylors Shakespeare Gallery empfing.[1]) Er schreibt darüber (1, 430): «Einige dieser Kupfer entzückten mich bis in die tiefste Seele. Man sieht sie ausdrucksvoll und majestätisch vor sich, die großen Gestalten Shakespeares. Nichts gleicht dem dem Brutus erscheinenden Geiste Caesars, wie auch der Geistererscheinung im Hamlet. Nichts gleicht dem herrlichen, unnachahmlich fürchterlichen Ausdruck im Gesichte der Lady Macbeth, ehe sie zum Morde schreitet, nichts der Physiognomie des König Lear, wie er seine Tochter beweint. Man kann die Ausführung der Scene Macbeths in der Hexenhöhle und die gräßlichen Gesichter der Hexen und der Hekate selbst nicht genug bewundern. Welch eine Zusammenstellung von Zauberbildern in den Kupfern aus dem Sommernachtstraum! Wie erfüllt im Richard III. bei dem

[1]) Vgl. auch den Bericht Georg Forsters darüber aus dem Jahre 1790 (Sämtliche Schriften 3, 499).

Morde der beiden Knaben der Abstand von den unschuldigen Kindergesichtern und denen der Mörder die Seele mit Grausen! Überhaupt ist diese ganze Gruppe meisterhaft. Gräßlich sind die Physiognomieen der Hexe Jourdain und des Geistes, den sie beschwört. Ich würde nicht fertig werden, von dieser Sammlung unvergleichlicher Kupferstiche zu reden. Es befinden sich aus allen Stücken Shakespeares dabei, besonders viele aus Heinrich VIII. und *As you Like it.* Aber was bietet dieser große Genius nicht auch dem Maler und Kupferstecher für große, unnachahmliche Situationen dar!»

Jena. Albert Leitzmann.

Shakespeares Böhmen im Wintermärchen.

Die Zusammenstellung von Sicilien und Böhmen in Shakespeares Wintermärchen ist allzeit aufgefallen, und man hat sich die Sache verschiedentlich zurecht gelegt. Man hat daran erinnert, daß zur Zeit der Luxemburger Kaiser Böhmen mit seinen nördlichen Dependenzen wirklich ans Meer stieß.[1]) Aber das hilft nicht weiter; denn Sicilien bleibt allzuweit entfernt, als daß ein Schiffbruch die Verbindung durch die Meerenge von Gibraltar und den atlantischen Ozean herstellen könnte. Zudem will das heidnische Altertum in Sicilien mit Karl IV. gar schlecht zusammenstimmen. Auch der Vorschlag, statt Bohemia Bithynia zu lesen, ist ganz ungenügend. Man muß die Sache tiefer fassen.

Shakespeares Quelle war eine Novelle von Robert Greene, *Maister of Artes in Cambridge*, zuerst gedruckt im Jahre 1588, während das Drama erst 1611 die Bühne betreten zu haben scheint. Schon in dieser Novelle steht Sicilien und Böhmen im selben Verhältnis, nur haben beide Länder die Rollen vertauscht. Der eifersüchtige, mordsinnende König ist der Böhme, der liebende Prinz ist ein Sicilier, und auf Sicilien, der Heimat der bukolischen Poesie, spielen auch die Schäferscenen des zweiten Teils. Greene hat sein Märchen wohl zum größten Teil selbst erfunden. Aber man kann doch wenigstens zwei Nebenquellen annehmen; erstens das Volksmärchen, in dessen Geist Greene dichtet. Man könnte sogar einen

[1]) Ebenso reichte das Reich des Böhmenkönigs Ottokar II. bis ans adriatische Meer. — Auch hat man Bohemia als einen anderen Namen für Apulien zu erweisen gesucht. (Vgl. Lippmann, Jahrbuch XXVII. 115 ff.) — W. K.

zu Grunde liegenden Naturmythos entdecken, ein wirkliches «Winter»-Märchen, wie ja die meisten Mythen eine ähnliche Naturgrundlage haben. Frühlingsminne überwindet den starrenden Winterfrost und dessen Härte. So heißt ja auch der Nebentitel von Greenes Werk «Der Triumph der Zeit». Shakespeare hat mit volkstümlichem Genie gerade diese Seite durch den Titel herausgehoben und durch die Ausführung vertieft.

Als zweite Quelle kann man den altgriechischen Roman annehmen, der manche Züge aufweist, die bei Greene vorkommen; die Rettung und Wiederfindung der unschuldigen Gattin ist zwar erst von Shakespeare aus solcher Quelle eingefügt. Aber das bukolische Element fand er schon vor. Auch Sicilien spielt im Roman von Chaireas und Kallirrhoe eine Rolle. Chariton, der Verfasser dieses ersten historischen Romans macht nämlich die Heldin zur Tochter des berühmten Hermokrates, der zur Zeit des peloponnesischen Krieges Feldherr der Syrakusier war.

Diese Spur muß uns weiter leiten. Auch bei Greene und Shakespeare müssen wir versuchen, die Fabel chronologisch zu fixieren. Daß sie in altheidnischer Zeit spielt, besagt Greenes Einleitung und das delphische Orakel. Wir können aber noch genauer umschreiben. Wann gab es Könige in Sicilien? Etwa von Phalaris an (570 v. Chr.) bis auf die Eroberung durch die Römer (212 v. Chr.). Phalaris, der Tyrann, und wohl noch mehr Dionysios der ältere, könnte den Shakespeare vielleicht veranlaßt haben, seinen häuslichen Tyrannen zu einem Sicilier und nicht zu einem Böhmen zu machen. Sonst ber werden wir eher in die Zeit Gelons und der Perserkriege geührt. Besonders Florizel mit seinem Vater Polixenes erinnert n Polyzelos, den Bruder des Gelon, der auch dessen Witwe eiratete. Ein jüngerer Bruder aber, Hieron, gewann die Macht. rachtliebend und gastfreundlich gegen Dichter wie Pindar, Simonides, akchylides, Epicharmos und Aischylos, war er doch grausam, habierig und eifersüchtig, berüchtigt als erster Ausgestalter einer geeimen Polizei. Das stimmt mit dem Charakter des Shakespeareschen eontes. Sein beim Volk beliebterer Bruder Polyzelos mußte liehen und fand in Akragas bei seinem Schwager, dem Despoten heron, Schutz. Es kam zu einem Krieg. Aber dem Dichter imonides gelang es, den Frieden wieder zu vermitteln. Theron war uch Beherrscher von Himera, und fast möchte man in diesem amen den Anlaß zu unserem «Bohemia» finden. Aber dafür teht dieser Begriff doch zu fest bei Greene wie bei Shakespeare.

Wir müssen uns daher doch noch erst umsehen, ob wir nic in der Litteratur des 16. Jahrhunderts etwas über die Verhältnis von Böhmen finden, was jene hochgebildeten englischen Dicht veranlassen konnte, bei der unsern Vorstellungen unerträglic dünkenden Anschauung zu bleiben. Wo können wir nun etwas übe die Geschichte Böhmens in jener heidnischen Zeit finden, mag e nun historisch oder sagenhaft sein? Aus Chroniken schöpfte Shake speare die Stoffe seiner Historien. Schlagen wir also auch unser Chroniken auf! Und siehe da, wir finden das Gesuchte bei unsern Landsmann Aventinus (Joh. Thurmayr), dessen bayrische Chroni zuerst lateinisch 1522, dann auch wiederholt deutsch erschienen is

Ich ziehe hier das, was uns interessiert, aus zwei deutsche Ausgaben, die ich besitze. Der teutsche Erzkönig Mader der Ander (oder Medo, Mai) setzt seinen Schwager Amtgott (Ambigatus) al König in Frankreich ein. Seinem Sohn Balweis (Belovesus) giebt e die Lombardei, dem andern, Siegweis (Sigovesus), Baiern un Böhmen, dem dritten, Brenner (Brennus), Thüringen und Schwabe Das geschah zu Nebukadnezars Zeit (um 600). Des Siegweis Soh ist Könmann (Cenomanus), König der Baiern in Böheim. Brenne der Schwabenkönig, sein Oheim und Stiefvater, läßt ihm keine Ruh und zwingt ihn endlich, das Böheimerland zu verlassen und nac Welschland zu ziehen. Ein Teil dieser Baiern läßt sich am untere Inn nieder bis an die Sau, ein Teil rückt durch die Venedigerland der dritte über die Alpen an den Po bis an den Rubicon. In da verlassene Böheim setzt König Brenner seine Schwaben und nennt si Markmannen. Als Nebenursache der Wanderung der Baiern (Boie nach Italien wird noch Aruns erwähnt, der, um sich an dem eh brecherischen Fürsten der Etrusker, Lucumo, zu rächen, die Baie in sein Land lockte, indem er ihnen die Früchte und den Wei Italiens zu kosten gab. Die Etrusker mußten vor ihnen nach Tir und Rätien weichen.

Nach Könmann folgen die Baiernkönige Zeck, Bär und Breitm Bär gründet Bern (Verona). Breitmars Sohn, Brenner der dri vereinigte die Herrschaft über Baiern und Schwaben, war Teutscher, kein Franzos, wie sein Name anzeigt. Er zieht auch na Italien, 100 Jahre und mehr nach Könmann, und schickt seine B schaft an den König von Sicilien, Dionysius den Älteren, der sol die Feinde von hinten angreifen. Brenner erobert Rom, wesha unsere Vorfahren ihre Jahrzahl von Ausbrennung der Stadt R (390) geschrieben haben. So Aventinus.

Also zur Zeit, da es Könige von Sicilien gab, bestand auch ein ßes nordisches Reich der Keltogermanen. Die Boier, Baiern, chten einen Hauptstock desselben aus. Nach ihnen hieß das ntige Böhmen Boierheim oder Baiernheim. Die historischen Gallier erden mit ihnen identifiziert. Das Ganze ist eine Mischung von hantasie, bairisch-boischem Nativismus und thatsächlicher Geschichte. aß die Gallier nach der Zerstörung von Rom an den Sicilerkönig esandte schickten und ihm ein Bündnis anboten, ist historisch. Er tte in der That gallische Hilfstruppen in seinem Heer (Grote Bd. VI. 18 d. deutschen Ausgabe).

Die humanistische Richtung des 16. Jahrhunderts mag gerne in acheiferung der Germania des Tacitus das bisherige bukolische usterland Sicilien, oder Arcadien, mit dem deutschen, noch weniger etisch ausgemergelten Boden vertauscht haben. Dieses arkadische öhmen lag aber wirklich am Meer, und zwar am adriatischen. Die erbindung mit Sicilien, das ja damals die Seeherrschaft auf diesem eere hatte, war leicht hergestellt. Auch griechische und lateinische amen fallen bei diesem «Böhmen» nicht auf. Gallische Fürsten dienten sich damals der griechischen Sprache. Und wer den edern Aventinus durchblättert, dem stoßen auf jeder Seite klassische züge auf.

Dies also ist die allgemeine historische Atmosphäre, in der die ronisten und Dichter des 16. Jahrhunderts atmeten. Vielleicht hat akespeare noch seine besonderen Quellen gehabt. Jedenfalls ist auffallend und gehört zu den Wundern der Shakespeareschen nst, daß sein Werk größere Gelehrsamkeit verrät als das des duierten Magisters. Besonders die Namen sind bei ihm verhältnis-ßig richtiger und möglicher gebildet als bei Greene. Aber wie h nun dies auch verhalten haben mag, dies eine kann festgehalten rden, daß die Böhmen des Shakespeare einfach Boier, d. h. lten, Gallier sind. Das ist etymologisch richtig, es liegt im Sprach-rauche der Zeit, und damit sind nun auch die chronologischen d geographischen Schwierigkeiten, wie mich dünkt, gelöst. rakusische Geschichten des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. haben n Stoff zu einem historischen Roman gegeben, dessen verschiedene ttelglieder wahrscheinlich verloren gegangen sind.

Wien. Richard Kralik.

Nekrolog.

Tycho Mommsen.

Am Geburtstage seines älteren Bruders Theodor, am 30. November, wurde Carl Johann Tycho Mommsen im verflossenen Jahr aus dem Leben abgerufen. Die klassische und die englische Philologie betrauern ihn als einen der ihren. Von ersterer ausgehend hat er sich bei beiden heimisch gefühlt und für beide Werke geschaffen, die wohl ohne Ausnahme anregend und fruchtbringend gewirkt haben, zum Teil sogar mit gutem Recht Anspruch auf dauernden Wert erheben können. Es war ja allerdings eine verlockende und, wie er hoffte, auch dankbare Aufgabe, die in jahrhundertelanger Arbeit geschaffenen und durch Tradition sozusagen geheiligten Grundsätze und Methoden auf einem Gebiet zur Anwendung zu bringen, dessen Erschließung in modern wissenschaftlichem Geiste noch kaum begonnen hatte. Und wie dort Pindar war es hier Shakespeare, dem er seine Liebe und Arbeitskraft neben den gewiß nicht geringen Schulpflichten vor allem zuwandte. Als eines Förderers ihrer Zwecke und Ziele hat die deutsche Shakespeare-Forschung auch ihrerseits das Recht und die Pflicht, nunmehr seiner mit kurzen Worten zu gedenken.

Tycho Mommsen[1]) war am 23. Mai 1819 zu Gading geboren, stammte also aus dem deutschen Grenzland Schleswig, wo er später die Zugehörigkeit zum Deutschtum mit dem Verlust seiner Stellung bezahlen sollte. Denn obwohl er gleich nach der Rückkehr von den auf sein Universitätsstudium (Kiel 1838—43) folgenden Reisen

[1]) Leider konnte ich infolge der mir aus äußeren Gründen sehr knapp zugemessenen Zeit trotz meiner Bemühungen nicht mehr biographisches Material bekommen, als ich im folgenden biete. Mögen es die klassischen Philologen nachholen!

Italien und Griechenland Kollaborator am Gymnasium zu Husum geworden war, wurde er von dort nach der für die Dänen erfolgreichen Schlacht bei Idstedt (24/25. Juli 1850) vertrieben, fand jedoch schon im folgenden Jahr einen neuen Wirkungskreis im Herzen Deutschlands, in Thüringen, als Professor am Realgymnasium zu Eisenach. Von 1856 ab war er Rektor der Vorschule und höheren Bürgerschule (Realschule) zu Oldenburg, wo er, um das Englisch seiner Schüler zu fördern, den Geschichtsunterricht zum Teil in englischer Sprache abhielt. Und 1864 folgte er einer an ihn ergangenen Aufforderung nach Frankfurt a. M. als Direktor des dortigen Gymnasiums, nachdem er in den 50er Jahren einen Ruf an die Marburger Universität hatte ablehnen müssen. 1885 trat er in den Ruhestand.

Begeisterung für seine Wissenschaft, Überzeugung von der Richtigkeit ihrer Methode, grimmiger Haß gegen alle Halbbildung, daneben eine aufrichtige Freude über die Leistungen deutscher Gelehrsamkeit ohne Verkennung fremder Verdienste, Freude auch vor allem über das Emporblühen seines deutschen Vaterlandes, dessen Ohnmacht er am eigenen Leibe verspüren mußte — das sind Züge, die uns auf Schritt und Tritt in seinen Schriften entgegentreten. Der klassischen Philologie ist Tycho Mommsen Zeit seines Lebens treu geblieben, denn noch 1895 hat er ein inhalt- und umfangreiches Buch (Beiträge zu der Lehre von den griechischen Praepositionen, Frankfurt a. M. 1886—95) abgeschlossen. Der englischen Philologie, oder genauer gesagt, der Shakespeare-Forschung gehört nur ein Jahrzehnt, etwa von 1850—60.

Zu den Schriften und Besprechungen, die direkt in dieses Gebiet fallen oder im Zusammenhang damit entstanden, sind die folgenden zu zählen:

Der Perkins-Shakespare. Dargestellt von T. M. Berlin 1854.

Shakespeare, übersetzt von Schlegel-Tieck. Besorgt von T. M. 9 Bde. Berlin 1853—55. Darin Bearbeitung des Coriolan und Übersetzung des Macbeth.

Marlowe und Shakespeare. Beilage zum Progr. des Realgymnasiums zu Eisenach 1854. (Rez. Herrigs Archiv Bd. XV. [1854] S. 481.)

Die Kunst des deutschen Übersetzers. Beilage zum Progr. der Vorschule und höheren Bürgerschule zu Oldenburg 1857. (Rez. Herrigs Archiv Bd. XXIV [1858] S. 420—27.)

Letztere beiden Schriften erschienen zusammen in zweiter Auflage u. d. T.: Die Kunst des Übersetzens fremdsprachlicher

Dichtungen ins Deutsche. Mit einem Anhang über Shakespe und Marlowe. Frankfurt a. M. 1886.

Rezension von «Shakespeares Werke. Herausgegeben u erklärt von Dr. Nicolaus Delius. I,1 Hamlet. Elberfeld 1854» drei Artikeln in Jahns Neue Jahrbücher 72 (1855) S. 57—' 107—27, 159 ff.

Hamlet 1603; and Romeo and Juliet 1597. Athenae 1857 Feb. 7 No. 1528 p. 182. Wiederabdruck in Furness' Ham Vol. II 25 seq. Vgl. den weiter unten erwähnten Aufsatz Tang in den Transactions der New Sh. Soc. sowie C. H. Herford a W. H. Widgery *The first quarto edition of Hamlet. Two essa* London 1880.

Pericles *prince of Tyre, a noval by* Geo Wilkins, *printed 1608 and founded upon Shakespeare's play, ed. by* Prof. T. M. Z Programm der Realschule in Oldenburg 1857. (Rez. Herrigs Arcl XXII [1857] 210 f.) Neudruck nach dem einzigen vollständig Exemplar der Züricher Stadtbibliothek.

Shakespeares Romeo und Julia. Eine kritische Ausga des überlieferten Doppeltextes mit vollständiger varia lectio bis a Rowe. Nebst einer Einleitung über den Wert der Textquellen u den Versbau Shakespeare's. Oldenburg 1859. (Rez. Th. Müller Eberts Jahrbuch III [1861] 92—107. Vgl. ferner Shakespeare-Jah buch I 217, XIV 207—73 [R. Gericke], Anglia IV 211—36 [Tange New Shakespeare Society, Transactions 1880—82. Part I 109—[Tanger].)

Der Perkins-Shakespeare hat heute fast nur noch historisch Wert. Man wird das Buch nicht ohne ein Bedauern über die ve gebens aufgewandte große Mühe aus der Hand legen. Momms glaubte an die Echtheit der von J. P. Collier aus einem Exempl der zweiten Folio veröffentlichten handschriftlichen Einträge, die si bekanntlich später als eine Fälschung erwiesen, und erörterte i Perkins-Shakespeare ihr Verhältnis zu den älteren Ausgaben, die Zusät Änderungen und Tilgungen. Die Ansicht, daß der «Manuskrip Korrektor» auf alten Bühnenmanuskripten beruhe, gab er allerdin später in der Ausgabe von Romeo und Julia zu gunsten einer ander auf, indem er ihn auf Theater-Erinnerung zurückführte.

Wie der Perkins-Shakespeare war die um dieselbe Zeit unte nommene Revision der Schlegel-Tieckschen Übersetzung insofern e Fehlschuß, als er die Fehler Tiecks im Texte beließ und die Änd rungen des Perkins-Shakespeare je nach dem Stücke mehr od

weniger vollständig darin aufnahm. Auch die Macbeth-Übersetzung, die Mommsen hinzufügte, in Einzelfällen jedoch später wieder zu gunsten der seiner Vorgänger aufgab, kann in ihrer Gesamtheit nicht als eine glückliche bezeichnet werden. F. A. Leo hat über die Tiecksche Übersetzung des Coriolan und ihre Bearbeitung durch Tycho Mommsen in vielleicht zu scharfen Worten ein hartes aber gerechtes Urteil gefällt (siehe Herrigs Archiv Bd. XXVIII [1860] S. 233 44).

Die Neuausgabe des Schlegel-Tieckschen Shakespeare im Verein mit der inzwischen (1853) in zweiter Auflage erschienenen Pindar-Übersetzung mochten Tycho Mommsen auf die Übersetzungskunst überhaupt hingeleitet haben. Das Oldenburger Programm von 1857 enthält neben treffenden Bemerkungen auch viele allgemeine Thatsachen sowie manches Anfechtbare, das in der neuen Auflage aus begreiflichen Gründen nicht geändert wurde. Kein Wunder, daß darum auch der Artikel «Marlowe und Shakespeare» jetzt in mancher Hinsicht überholt ist.

Dagegen wird die scharfe aber sachliche Besprechung der Shakespeare-Ausgabe von Delius noch jetzt mit Nutzen und Interresse gelesen werden. Wo es anf Kritik ankommt, zeigt sich Tycho Mommsen in seiner ganzen Stärke, aber wir wollen in diesem Falle nicht vergessen, daß uns die Deliussche Ausgabe trotz ihrer Mängel treffliche Dienste geleistet hat und noch jetzt leistet.[1]) Und während diese ihre Vollendung und viele Auflagen erlebte, blieb Tycho Mommsens Ausgabe im ersten Versuch stecken — auf Romeo und Julia ist leider kein weiteres Stück gefolgt.

Dieses, sein Hauptwerk auf dem Gebiet des Englischen, das in dem Athenaeum-Artikel eine Art Vorläufer hat, wo er nachweist, daß die betreffenden Quartos '*seem to be no first sketches, but mere representatives of the genuine text*', ist, was Methode und Textkritik anlangt, anerkanntermaßen das Muster einer Ausgabe. Ihre grundlegende Bedeutung beruht vor allen Dingen in der Erkenntnis, daß eine vollständige Sammlung des Lesartenmaterials und das darauf gegründete Urteil über den Wert der Quartos und Folios unerläßliche Vorbedingungen für die Schaffung eines kritischen Textes seien. Indem er diese Grundsätze bei den alten Ausgaben von Romeo und Julia zur Anwendung brachte, erwies er die Bedeutung der zweiten

---

[1]) Mommsen urteilte übrigens selbst schon ein Jahr später wesentlich günstiger. Siehe seine Bemerkungen in der Schlegel-Tieck-Übersetzung, Band 9 S. 553 f.

Quarto (β) und erschütterte den Glauben an die Autorität der ersten Folio, ein Resultat, das von anderen Forschern neben und nach Mommsen bestätigt und allgemein angenommen wurde. Dagegen kann der Beweis, daß Quarto β unmittelbar aus des Dichters Manuskript geflossen sei, nicht als erbracht gelten. Auch die Bemühungen Gerickes und Tangers, diese Ansicht zu stützen, vermögen meines Erachtens nicht, die ihr entgegenstehenden Zweifel zu beseitigen.

Trotz der Überzeugung von der Richtigkeit des bei der Textgestaltung eingeschlagenen Weges steht Tycho Mommsen bis auf den heutigen Tag mit seinem Versuch ziemlich allein da, eigentlich ist ihm nur Elze mit seiner Hamlet-Ausgabe in etwas modifizierter Form gefolgt. Und doch würden sich gleiche Versuche für den Text Shakespeares ersprießlicher erweisen, als Ausgaben der bloß in den Folios überlieferten Stücke. Zugleich würden sie aber auch die meist nur in der Theorie dem Vorgehen Tycho Mommsens gezollte Anerkennung in die That umsetzen und so das Andenken des Mannes ehren, dem die deutsche Shakespeare-Forschung eine wesentliche Förderung zu danken hat.

Berlin. Heinrich Spies.

Immanuel Schmidt.

† 12. Mai 1900.

Mit Immanuel Schmidt ist einer der letzten Polyhistoren zu Grabe gegangen. Obgleich seine litterarische Hauptthätigkeit auf dem Gebiete der neuenglischen Philologie liegt, auf dem er als bahnbrechender Grammatiker, als Veranstalter vollendeter Klassiker-Ausgaben und vor allem als Lexikograph thätig war — tragen doch zwei englische Lexika, darunter das umfangreichste, das Deutschland hervorgebracht hat, seinen Namen —, so war er von Hause aus doch ein gewiegter klassischer Philologe und ist es bis an sein Lebensende geblieben. So groß indessen seine philologische Begabung war, so hat er es dennoch immer bedauert, daß er durch das Fehlen der pekuniären Mittel seiner Zeit verhindert worden ist, sein Leben der Naturwissenschaft zu widmen, von der er zwei Gebiete, Botanik und Physik, als Fachmann beherrschte. Plato, der sein Lieblingsschriftsteller war, hatte ihm eine tiefe Neigung zur Philosophie eingepflanzt, auf der Universität war er dann auch ein eifriger Anhänger der Hegelschen Lehre geworden, und so promovierte er auf eine philosophische Dissertation über Platos Phaedrus. Von den Litteraturen

r Kulturvölker war ihm keine unbekannt, auf der Universität zu berdeen hatte er z. B. Kollegien über französische und deutsche itteratur gelesen; am vertrautesten nach der griechischen war ihm ie englische (mit Ausnahme der allermodernsten Phase), von der er igentlich jede Epoche zum Gegenstande ernsten Studiums gemacht atte. Die Gipfelpunkte bevorzugte er: so hat er noch in seinem orletzten Lebensjahre einer jungen Amerikanerin die Schönheiten eowulfs erklärt; er war ein großer Verehrer Chaucers; daß er lilton ebenso bewunderte wie Burns, beweisen seine litterarischen eistungen. Am nächsten von allen Dichtern stand ihm der größte: hakespeare. Aber erst im letzten Jahrzehnt seines langen Lebens nd er die Möglichkeit, seiner Liebe zu ihm Ausdruck zu geben in er sorgfältigen Herausgabe dreier seiner Dramen: des Julius aesar (1890), des Macbeth (1893) und des Merchant (1896).[1] ie beiden ersten nennen sich zwar Schulausgaben, es sind aber chulausgaben wie die von Alexander Schmidt oder von Wilhelm agner d. h. Werke gediegenster Gelehrsamkeit. Sie gehören nach m Werte ihrer Einleitungen und ihres sachlichen und sprachlichen ommentars zu dem Besten, was in Deutschland auf diesem Gebiete rvorgebracht ist; die Macbeth-Ausgabe hat seiner Zeit im Shakespeare-ahrbuch eine eingehende Würdigung erfahren. In allen dreien erden die einzelnen Scenen eingeleitet von einem ästhetischen ommentar, der Aufschluß über den Bau der Handlung und die ntwickelung der Charakteristik giebt.

Immanuel Schmidt wurde am 29. August 1823 in Derenburg ei Halberstadt) geboren, wo sein Vater Oberprediger war. Im Alter n 7 Jahren verlor er seinen Vater und besuchte dann unter der bhut seiner hochgebildeten Mutter das Halberstädter Gymnasium. on Ostern 1842 bis Ostern 1846 studierte er vorwiegend klassische hilologie, zuerst in Berlin, dann in Halle. Im Jahre 1848, während ssen er sich als kommissarischer Lehrer an der Bürgerschule in alberstadt aufhielt, politisch kompromittiert, mußte er eine einjährige stungshaft in Magdeburg verbüßen und ging dann nach England, o er sich zuerst als Lehrer an einer Privatschule in London, dann s Dozent in Aberdeen und schließlich als Lehrer an der *Public School* Cheltenham bis 1858 aufhielt. Nachdem er in Berlin sein Examen *o facultate* bestanden, war er als Lehrer am Berliner Friedrich

---

[1]) Die beiden ersten in Tauchnitz' Students' Series, die letzte in der mmlung von Freytag (Leipzig).

Wilhelms-Gymnasium, als Leiter eines Alumnats in Falkenberg (Brandenburg), als Direktor der Höheren Töchterschule in Hamm und schließlich (1879—1894) als Professor an der Haupt-Kadetten-Anstalt in Groß-Lichterfelde thätig. Nachdem er sich im Alter von 71 Jahren, aber noch im Besitz vollster geistiger und körperlicher Frische und einer bewundernswerten Arbeitskraft hatte pensionieren lassen, widmete er die letzten Jahre seines Lebens angestrengten wissenschaftlichen Studien, deren Hauptertrag das große bei Langenscheidt erschienene deutsch-englische Wörterbuch ist. Er hätte noch jahrelang segensreich schaffen können, wenn nicht die Folgen eines Unfalles, den er im vorigen Jahre beim Überschreiten der Leipziger Straße in Berlin erlitt, seinem unermüdlichen Fleiße ein plötzliches Ziel gesetzt hätten.

Hermann Conrad.

Bücherschau.

Hamilton Wright Mabie. William Shakespeare, Poet, Dramatist, and Man. With one hundred illustrations. New York: The Macmillan Co. London: Macmillan and Co. 1900. IX and 421 pp. (Doll. 3,50; 21 s.)

An American reviewer to whose lot it falls to give an account of Mr. Mabie's book in a Shakespeare Jahrbuch which belongs to the world as well as to Germany cannot wholly repress a regret that the book is not other than it is. He could wish that he might call attention to this sumptious and stately volume as a monument of American Shakesperean scholarship, a worthy companion of Dr. Furness's unsurpassed *Variorum* edition of the plays. But the book is not meant as a work of scholarship, and for its own sake and the author's it is only fair that this should be noted at the start. It is a reprint, substantially, of a work which first appared in *The Outlook*, a weekly magazine of great value to a very wide circle of readers of culture and intelligence, but not a periodical meant primarily for scholars. In the words of the author's preface, the book was written with the hope of widening 'the interest in a body of poetry rich beyond most literature in the qualities . . which make for the liberation and enrichment of the human spirit.' It endeavours 'to present the man as he is disclosed by the results of the long and loving study of a group of scholars, chiefly English, German, and American . . ., by the history of his time, and by a study of his work. The plays have been presented in those aspects which throw light on the dramatist's life, thought, and art.' There can be no question that the book will accomplish its aim. The demand for it has been remarkable — a second edition is already about to appear — and it will doubtless supplant all other 'Lives of Shakespeare' in popular favor in America.

And they who begin their reading of Shakespeare under the impulse and guidance of Mr. Mabie's book are fortunate. In attractive guise, and under the charm of a style which if sometimes too diffuse and even 'wordy' is nearly always graceful and sympathetic and at its best beautiful, they will be introduced to appreciations that are also sound and sane, interpretations and estimates that are the product of a wise and critical moderation. This is the best thing and a great thing to be said of Mr. Mabie's work: if it lacks the billiancy of some other recent Shakesperian criticism, that is a slight price to pay for a soundness which has always been the clearest indication of real scholarship in Mr. Mabie's books. The

Shakespeare whom Mr. Mabie draws is neither the creature of an extravagant imagination which forgets the impersonality of the drama nor a nullity to whom is denied any expression of his own life in that of the offspring of his genius. If as is the opinion of the present reviewer, a little too much stress is laid on 'a definitely outlined experience' in the Sonnets, and on 'a prolonged crisis in his own spiritual life', as evidenced by the Tragedies, this is more than counterbalanced by the writer's consistent adherence to his declared principle that 'the possible and probable relations of his artistic activity to his personal experience . . must not be insisted on too strenuously; in a sense they are unimportant'. Thus the reader may take up Mr. Mabie's book in the confident expectation of finding just about so much of the 'man' Shakespeare as from a consensus of well-balanced minds bent upon the plays and poems we may ever hope to get. And he will find also such an interpretation of the plays and poems as fairly and adequately represents the sane conclusions and real insight of the best conservative critics. This is, perhaps, enough to say, in this place, by way of commendation of a book which is sure to exert a valuable influence in spreading a good if general knowledge of Shakespeare.

From censure of details, too, consideration of the nature and purpose of the book may here fairly relieve it. But it was a part of the author's purpose to reveal the influences, dramatic and social, which combined to make Shakespeare what he was, and to indicate the position which he occupies in the development of the drama. In this purpose Mr. Mabie can hardly be said to have succeeded. Every one knows the immense difficulties involved in a discussion of the rise of the English drama, and when this is to be done in a chapter of twenty-eight pages and after anything less than the most minute and extended study, the attempt is foredoomed to failure. Mr. Mabie's chapter on 'The Forerunners of Shakespeare' is 'a thing of shreds and patches', unqualifiedly sad. It is sufficient suggestion of its failure, to say that nowhere is the name 'Mystery or Miracle Play' defined, that there is no real description of the Mystery Play but only a partial description of the mode of presentation, that is it absolutely impossible to obtain any approach to a clear idea of the form or content of the Moralities, that the author makes no attempt to indicate the manner, and very slight attempt to indicate the results of development. The discussions of the influence of Lyly and the other immediate predecessors of Shakespeare, of the Senecan tragedy, of the Italian drama, are all inadequate. One cannot resist the conclusion that Mr. Mabie's study of the Elizabethan drama, save Shakespeare's, has been slight. But later editions may remedy these defects.

As regards mechanical make up, the book is very attractive. The illustrations are almost — not quite — uniformly excellent and some of them are rare. 'Shakespeare's country' ist as beautifully represented in the illustrations as in the chapter of the text.

Amherst College, Mass. G. B. Churchill.

)r. Leon Kellner. Shakespeare [A. u. d. T.: Dichter und Darsteller. erausgegeben von Dr. Rudolph Lothar IV. Shakespeare]. Leipzig, Berlin ıd Wien 1900. Verlag von E. A. Seemann und der Gesellschaft für graph. ıdustrie. 238 S. (4 Mk., geb. 5 Mk.)

:Bei einer neuen Arbeit auf dem Gebiete der Shakespeare-Litteratur muß der ser sich ganz besonders gedrungen fühlen, dieselbe mit einigen Worten über weck des Buches einzuleiten.» So begann im Jahre 1871 Rudolph Genée ›rrede zu seinem Buch über Shakespeare, und man könnte meinen, daß, em drei Jahrzehnte ins Land gegangen sind, und sich eine Flut mehr oder er guter Shakespeare - Biographien philologischer und ästhetischer Art in ıturgeschichten und Einzeldarstellungen über Berufene und Auserlesene ergossen aß nunmehr jeder neue Shakespeare-Biograph als etwas ganz Selbstverständ- seinem Werke einige Worte des Geleites mit auf den Weg gäbe. Wer mit m Gedanken Leon Kellners Buch in die Hand nehmen sollte, wird eine ıung erleben und — keine Vorrede ist auch eine Vorrede — sich an die auf tierten Zeilen folgenden Worte Genées halten müssen: «Eine Rechtfertigung rbeit wird man — ich gebe mich der Hoffnung hin — in dem Inhalt des s selbst finden.» Diese Rechtfertigung glaube ich in dem vierten Bande der ter und Darsteller» gefunden zu haben. Denn er wird dem großen Drama- neue Freunde werben, aber auch für die alten Bekannten und die Kenner ohne Interesse und Nutzen sein.

Das Buch ist mit großer Sachkenntnis und unter Berücksichtigung der neuesten ıungen geschrieben, und wer an manchen Stellen die Tiefe vermißt, wird den ansprechenden Stil, der sich gleich weit von trockner Aufzählung und tonistischer Mache fern hält, entschädigt werden. Eine Biographie, wie die ›rs, der mit Rücksicht auf den Umfang und den Zweck gewisse äussere und Grenzen gezogen sind, wird natürlich auf viele Details verzichten müssen, rotzdem hat es der Verfasser verstanden, das Wesentliche — über Einzel- wird man doch verschiedener Meinung sein können — herauszuheben und in geschlossenes Gesamtbild von dem Leben und Schaffen des Dichters zu rfen. Wenn da mancherlei auch in großen Grundzügen an frühere Biographien B. in der Schilderung der Grundstimmungen und Annahme von Stimmungs- en an Brandl) anklingt, so wird man aber auf der anderen Seite doch das der andere Neue und manches Alte in neuer Beleuchtung finden. Interessant dieser Beziehung Kellners Hypothese vom Urbild des Shylock.

Die Annahme Sidney Lees, dass der im Jahre 1594 wegen angeblicher Teil- an einer Verschwörung gegen das Leben der Königin Elisabeth unschuldig gte, vom Volk aber für schuldig erachtete jüdische Arzt Rodrigo Lopez aus al das Urbild der Gestalt des Juden auf der elisabethanischen Bühne gewesen rd von Kellner mit der sehr richtigen Begründung zurückgewiesen, daß er uns las Interesse der Londoner Bevölkerung an dem Juden Shakespeares, nicht ın dem Marlowes und dem des Stückes vom Jahre 1579 erklären würde, ›hr sucht Kellner das Vorbild aller dieser Judengestalten in einem zwar getauften, ch aber doch seiner Religion anhängenden reichen spanischen Juden namens liquez oder Johannes Michesius, der von Antwerpen nach Venedig und von g nach Konstantinopel floh, weil sowohl Karl V. wie später die Republik g sich unter dem Vorwande der Ketzerei seines Vermögens zu bemächtigen ten, der sich dann in Konstantinopel unter Solyman dem Grossen und noch

mehr unter dessen schwachen Nachfolger Selim zur mächtigsten Persönlichkeit im damaligen türkischen Reiche heraufarbeitete und Frankreich, Spanien und Venedig im Mittelländischen Meer in willkürlich heraufbeschworenen Kriegen beunruhigte. Diese historischen Schreckensthaten sind dann von der Fama und den Historikern des 16. Jahrhunderts ins ungeheuerliche übertrieben und als eine Rache des verfolgten Juden an seinen religiösen Gegnern, den Christen, dargestellt worden. Diese neue Annahme ist aus chronologischen Gründen mindestens wesentlich plausibler, als die Sidney Lees; es wird sich aber noch darum handeln müssen, nachzuweisen, wie stark der Niederschlag von dem Treiben jenes Michesius in England selbst gewesen ist, und ob es die öffentliche Meinung in dem hohen Grade, wie Kellner annimmt, beeinflußt hat.

Wie Johannes Michesius als das Vorbild für Shylock, wird Kaiser Rudolf II. von Habsburg als das Muster für Prospero im Sturm gezeigt. Rudolf II. vernachlässigte bekanntlich über dem Studium der Alchymie, Astrologie und Magie seine Regierungsgeschäfte derart, daß es seinem Bruder Mathias ein leichtes wurde, die Zügel der Regierung in die Hände zu nehmen. Von dem englischen Magier Dr. John Dee, der lange Jahre am Hofe Rudolf II. gelebt und später auch mit Shakespeare verkehrt hatte, konnte dieser einen mündlichen Bericht haben. — Im Anschluß hieran möge die dem Verfasser von Rudyard Kipling mitgeteilte und von ihm Seite 10 wiedergegebene Thatsache Erwähnung finden, daß «eine der Bermudas in der Insel Prosperos so wahrheitsgetreu nach Gesamtstimmung und kleinsten Details dargestellt ist, daß der moderne Reisende auf Schritt und Tritt den Schauplatz des «Sturm» erkennt.» Shakespeare befand sich ja bekanntlich in dieser Hinsicht beim «Sturm» in ähnlicher Lage wie Schiller im Wilhelm Tell.

Es ist mir nicht möglich, auf alle Punkte hinzuweisen, wo Kellner eine eigene Auffassung bekundet. Ich will nur erwähnen, daß auch er die Ehe Shakespeares — meiner Meinung nach sehr mit Recht — als eine That hinstellt (S. 6), zu der sich Shakespeare notgedrungen verstehen mußte, um einen dummen Streich wieder gut zu machen, die er aber bis an sein Ende bitter bereute, wovon noch sein Testament Zeugnis ablegt (S. 174). — Im Gegensatz zu Sidney Lee hat Kellner eine ideale Auffassung von Shakespeare, der echt englische Standpunkt, ihn als einen tüchtigen Geschäftsmann mit vorwiegend materiellen Grundanschauungen zu betrachten, ist ihm zum Glück fremd. Daß Shakespeare in Geldsachen stets auf seinem guten Recht bestanden hat, wird ihm niemand verargen, und wäre es auch nur das eine Pfund, wegen dessen er 1604 Ph. Rogers einen Prozess an den Hals hängte. Es giebt auch Forderungen, die man aus P r i n z i p nicht verfallen läßt.

Der Biograph hat uns den Dichter im Rahmen seiner Zeit zu zeigen. Für diesen Rahmen hat Kellner einige von den 23 Kapiteln, in denen er seinen gewaltigen Stoff vorführt, reserviert. So ist das fünfte («Einige Vorgänger Sh's.») Marlowe, Greene, Peele, Lyly gewidmet, wobei aber der Gegensatz zwischen den ersten dreien als dem volkstümlichen nationalen und dem letzten als dem höfisch-antiken nicht scharf genug zum Ausdruck kommt. — Kap. 6 handelt davon, «Wie man die Entstehungszeit von Shs. Werken bestimmt», wo ich aber das vielleicht wichtigste und sicherste Kriterium, das des *enjambement* sowie den ***speech-ending test*** vermisse. Der Laie könnte leicht auf den Gedanken kommen, es seien der Verskriterien so wenige. — Kap. 19 orientiert gut über «Die englische Bühne zur Zeit Shakespeares», Kap. 20 handelt von der Technik des Dramas bei Shakespeare, Kap. 21 fertigt, was unglücklicherweise noch immer nötig ist, die Bacon-Theorie

ıp. 22 beschäftigt sich mit den Shakespeare-Porträts, und das letzte wirft einen auf «Shakespeare und die Nachwelt.»

Das Buch ist in einer geradezu verschwenderischen Fülle mit Illustrationen ›tattet, es sind deren über 200, sodaß kaum eine Seite ohne Bild ist, und der ige Beobachter, durch den Bilderschmuck und den geschmackvollen modernen nd veranlaßt, leicht auf den Gedanken kommen könnte, es sei als Dekoration en Salon oder als Zeitvertreib für das Wartezimmer eines besseren Arztes ımt. Abbildungen der Stätten von Shakespeares Wirksamkeit und von Teilen aus nenten, alle Porträts von Shakespeare selbst, berühmte Zeitgenossen, auch ein r etwas verschwommenes) Bild von Dr. Furnivall, und schließlich eine Unmenge hakespeare-Darstellern in verschiedenen Rollen, selbst eine Geschmacksverirrung er Hamlet der Sarah Bernhardt fehlt nicht (warum dann aber nicht auch Sandrock?). Manche Bilder haben wir allerdings schon besser gesehen, so arstellung der Mysterienbühne auf S. 33, im Vergleich zu der in Wülkers 3esch. S. 120. Neben Miss Ellen Terry hätte Mrs. Patrick Campbell als Ophelia einen verdient. Ein treffliches Bild, das ich vor mir liegen habe, findet sich z. B. : Novembernummer des «Theatre» vom Jahre 1897. Manche Leser mögen es cht störend empfinden, sich auf jeder Seite um die Bilder herumlesen zu ın, jedenfalls sind sie zum Teil sehr unpassend verteilt, so z. B., wenn dem auf S. 138 f., wo von Macbeths Mordgedanken die Rede ist, die Komiker ›e und Tarlton vorgesetzt werden. Oder sollte es ein Parallelismus zu speareschen Kontrastwirkung sein?

Im einzelnen möchte ich mir erlauben, noch auf folgendes hinzuweisen. An telle (S. 15), wo Marlowe nach der Bezeichnung durch seine Zeitgenossen als ıt hingestellt wird, hätte die Thatsache Erwähnung verdient, daß er nur durch plötzlichen Tod einer Anklage als Ketzer entging. — Neben der Stelle in ›rene Liebesmüh'» (S. 16) hätte auch auf die Stelle in Heinrich IV., erster hingewiesen werden sollen, wo der Dichter durch die Worte Falstaffs den uismus verspottet. Oder sieht der Verfasser in dieser Stelle lediglich den ß des Euphuismus wie in Julius Cæsar? — In der Auffassung des Falstaff t mir der Verfasser nicht einheitlich vorzugehen. Während er S. 79 von rklärt, daß ihn seine Natur so «außerhalb von gut und böse» stelle und erte von Meilen von unserer Menschlichkeit» entferne, daß wir vor seinem und Treiben keinen Abscheu empfinden, erklärt er S. 187: «Wenn sich ff mit der Leiche Percys seine Clownspäße erlaubt, so ist nicht einmal der des unverantwortlichen alten Sünders imstande, uns mit dieser Brutalität rsöhnen.» Diese letztere Behauptung dürfte nicht zutreffen. — Die Angaben Aufführungen Shakespearescher Stücke sind nicht immer genau. Wenn der ernachtstraum nach der Statistik des Jahrbuchs 1897, 1898, 1899 92 bezw. zw. 46 mal aufgeführt wurde und damit an 4. bezw. 6. bezw. 7. Stelle von Dramen Shakespeares steht, kann man doch nicht gut sagen, er sei auf :hen Bühnen nicht ganz heimisch. — Wenn es von Julius Cæsar S. 101 heißt: əm (d. h. 1881) ist die Tragödie in London nicht mehr gespielt worden!» tspricht das nicht den Thatsachen. Denn Herbert Beerbohm Tree hat sie mmer 1898 in Her Majesty's Theatre zu London zur Darstellung gebracht. ›lbst habe die pomphafte Aufführung, wie mein Theaterzettel ausweist, am g, den 13. Juni 1898 gesehen. — Die stillschweigende bloß orthographische lung zwischen dem Dramatiker «Lyly» und dem Grammatiker «Lily» halte

ich nicht für glücklich. Sie erweckt überdies ganz falsche Vorstellung
Orthographie jener Zeit. — Shoreditsch ist eine wenig berechtigte Ve
von Shoreditch. — Unter dem Bilde des Schwan-Theaters S. 204 ist
Theodor Gaedertz statt Theodor von Gaedertz zu lesen. — Die auf S.
gefügte «Kleine Shakespeare-Bibliothek» möchte ich nicht so empfehlen, wi
Die in Bezug auf die Cambridge edition und die Variorum edition
gemachte Bemerkung: «Die beiden letztgenannten Werke geben alle I
weckt den Anschein, als ob es sich um zwei Werke völlig gleicher
was aber ja nicht der Fall ist. Wie man unter «Sprache» Abbott em
Franz verschweigen kann, ist mir unverständlich. Auch sonst ließen
die Auswahl Einwendungen machen.

Aber ich möchte nicht von dem Buche, dessen Lektüre mir ei
wesen ist, mit einem Tadel scheiden, es wird allen Shakespeare-Freu
willkommen sein.

Berlin. Heinrich

Georg Brandes. William Shakespeare. Zweite verbess
lage. Paris, Leipzig, München. Verlag von Albert Langen. 18
(20 Mk.)

Auf die erste Auflage des Brandesschen Buches ist rasch die zw
Von den auf dem Titel hervorgehobenen Verbesserungen wird man i
des guten Geschmacks die vor allem begrüßen, daß das Porträt von Ge
an einer Stelle, wo jedermann das von William Shakespeare erwarten i
geblieben ist. Einzelne Änderungen und Nachträge, wie der über das
Ölbild, machen sonst noch den Unterschied von der ersten Auflage
hätte ich auch noch die nicht seltenen stilistischen Härten und die Ver
die deutsche Sprache, wie sie dem Verfasser besonders beim Gebrauch
und schwachen Adjektivformen passieren, vermieden gesehen. Au
Ausdrücke wie Henrik für Heinrich oder Henry (p. 11) begegnen dem
immer.

Der Charakter des Buches hat sich nicht geändert, konnte sich
ändern bei einem Werke, das so aus der Persönlichkeit des Verfass
gewachsen ist. Ein solches Werk will als geistvolle Lektüre, nicht
schaftliches Handbuch hingenommen sein. Denn die reine historische V
die nur die Wahrheit will, auch wenn diese mit der Kombination ver
sehr nüchtern ausnimmt, sie wird gar manches an dem Buche auszus
wie sie das ja zum Teil schon gethan hat. Nur ein paar Beispiele will
heben. — Dem Verfasser ist es offenbar sympathisch, sich Othello
zu denken, nicht als Neger. Er meint daher, die in dem Drama ihm
speziell nigritischen Züge in Aussehen und Gebahrung seien nur di
des Hasses seiner Feinde. Übrigens ist die Ansicht, daß der Mohr v
ein Maure sei, schon früher von geistreichen Leuten ausgesprochen w
falsch ist sie trotzdem: Othello bleibt ein Neger. Warum nimmt Br
auch den Aaron aus Titus Andronicus als Semiten?

An einer Stelle verbreitet sich der Verfasser ausführlich übe
Popularität des Hamletdramas (S. 540 f.). Aber die ganzen mit dem
Begeisterung vorgetragenen Schlüsse beruhen auf einer Notiz, die sic
buche des Kapitäns Keeling finden sollte, jedoch als Fälschung erkann

Wenn Brandes den alten Schlau aus dem Vorspiel zur Widerspenstigen mit dem alten Lambeth aus Barton-Heath (so, nicht Buston, heißt der Ort) identifiziert, so sollte er auch erwähnen, daß die Gleichheit des Ortsnamens nur auf einer Konjektur von Steevens beruht.

Es ist auch nicht richtig, daß uns ganz unbekannt wäre, aus welchem Grunde Shakespeare seine Dramen nicht selbst veröffentlichte. Ebensowenig möchte ich unterschreiben, daß die Reise Shakespeares nach Italien äußerst wahrscheinlich sei. Mit Brandes' Charakterschilderung wird man oft, aber durchaus nicht immer einverstanden sein. Das letztere gilt z. B. von der Auffassung des Herzogs Edmund von York, noch mehr von der Shylocks.

Das Buch hat keinen Index, ebensowenig wie ein Roman von Fontane. Es braucht ihn nicht, ja es kann ihn gar nicht brauchen; denn ein solcher würde den Schein erwecken, als ob die Einzelheiten, für sich herausgenommen, außerhalb des Gesamtwerkes bestehen könnten. Das Buch will ganz und fortlaufend gelesen sein. Dann wird man es mit dem Gefühl aus der Hand legen, eine interessante psychologische Entwicklung, die geistvolle Darstellung eines Dichterlebens genossen zu haben, dagegen in der litterarhistorischen Erkenntnis des William Shakespeare, der 1564 bis 1616 gelebt hat, nur wenig gefördert zu sein. W. K.

Sidney Lee, William Shakespeare, Sein Leben und seine Werke Rechtmäßige deutsche Übersetzung. Durchgesehen und eingeleitet von Professor Dr. Richard Wülker. Leipzig, Verlag von Georg Wigand 1901. (7 Mk.)

Diese Übersetzung des bekannten Werkes von Lee, von Fräulein Martha Schwabe verfaßt, kann im allgemeinen als gewandt und sinngetreu bezeichnet werden.

Auf S. 362 ist irrtümlich von «der schönen Frau Vernon» als der Geliebten des Grafen Southampton die Rede. Der Ausdruck *mistress* des Originals konnte damals noch Fräulein bedeuten; in diesem Fall ist eine unverheiratete Hofdame gemeint.

Auf S. 196 heißt es: «1601 schickte sich der Dichter an, ein neues Stück zu schreiben, wozu er den Stoff Norths vorzüglicher Übersetzung der „Lebensbeschreibungen des Plutarch“ entnahm». Aber im Original lautet die Stelle (3. Ausg., v. J 1898): *In 1601 Shakespeare made a new departure by drawing a plot from North's noble translation of 'Plutarch's Lives'*; was doch einen prägnanteren Sinn giebt.

Auf S. 80 ist über Shakespeares Sonette folgendes, sicher ungerechtes Urteil ausgesprochen: «Dagegen drücken Wortspiele und Verdrehungen der Rede eine große Anzahl zu fast wertlosen Produkten herab».

Im Original heißt es milder: *On the other hand, many sink almost into inanity beneath the burden of quibbles and conceits.* Der Ausdruck *conceits* bedeutet *Concetti*, 'geistreiche Wort- oder Gedankenspiele', nicht 'Verdrehungen der Rede'. Das Wort *inanity* entspricht auch nicht genau 'wertlosen Produkten'; ich würde eher von 'Tändeleien' sprechen.

Stilistisch anstößig ist auf S. 11 der Satz: «Ihn wurde niemals die lateinische Schrift gelehrt . . .»

Nicht geraten sind die allerdings schwierigen metrischen Übersetzungen von Sonetten (z. B. auf S. 369 ff.). Hier sind mitunter Alexandriner mit fünffüßigen

Jamben bunt durcheinander gemengt, die Reime verraten zuweilen sächsischen ode thüringischen Dialekt, und der Sinn ist manchmal kaum verständlich.

Diese kleinen Ausstellungen sollen indeß das Verdienst der Übersetzerin un den Wert des Buches nicht wesentlich schmälern, sondern nur als Fingerzeig bei einer etwaigen Umarbeitung in zweiter Auflage dienen.

Auf den Inhalt des schon im Shakespeare-Jahrbuch XXXV, 303 von Branc besprochenen Werkes nochmals einzugehen, ist hier nicht der Ort.

Breslau. G. Sarrazin.

Shakespeare-Vorträge von Friedrich Theodor Vischer. Zweiter Ban Macbeth. Romeo und Julia. Stuttgart, J. S. Cottasche Buchhandlung Nach 1900. XII u. 295 SS. 8⁰. (6 Mk.)

Was vom ersten Bande dieses Werkes im vorigen Jahrgange des Jahrbuch gesagt worden, gilt auch für den vorliegenden. Neue Forschungsergebnisse wi man hier nicht zu suchen haben, und gleichwohl gerne den Ausführungen üb Shakespeares Dramen, wie sie «ein rechter Mann» «durch ein halbes Jahrhunde hin immer wieder von neuem durchfühlte und durchdachte», folgen. Zu En kommt man mit dergleichen ja nie, will es auch nicht. Daß neben einleitend Bemerkungen und Erläuterungen zum einzelnen Drama wieder ein großer Teil d Textes im Wortlaute abgedruckt ist, ist vielleicht doch gewagt, wenn man bedenk daß dadurch der Umfang so sehr anschwellen muß; etwa 124 Seiten Schlege Tiecksche, wenn auch modifizierte, Übersetzung bei 295 Seiten Gesamtumfa ist etwas viel, zumal da man ja jetzt den vollständigen Schlegel-Tieckschen Te in zahlreichen Ausgaben zur Hand hat.

Ich habe an andern Orten darauf hingewiesen, daß eine bis ins einzelne gehende Worterklärung für Shakespeare noch zu thun ist; dazu muß aber wirkli auch auf die Einzelheiten der Textkritik eingegangen werden; denn sonst hab wir es nicht mit dem zu thun, was — soweit es sich überhaupt feststellen läßt - der Dichter wirklich hat sagen wollen. Eine ästhetische Betrachtung der Dichtur müßte aber erst recht auf einer vollen Kenntnis des dichterischen Wortlautes b ruhen oder in zweifelhaften Fällen die verschiedenen Möglichkeiten in Erwägu ziehen. Es ist durchaus zu betonen, daß die ästhetische Deutung irgend ein Litteraturproduktes ohne philologische, d. h. historische Kritik zu keinen wirkli dauerbaren Ergebnissen führen kann. Denn auf den thatsächlichen Wortlaut komr schließlich alles an. So wäre die ten Brinksche Wiederherstellung und Begründu der Lesart in Romeo and Juliet I, 5, 96, *gentle sin* (Jahrb. 13, 320 ff.), doch zu b rücksichtigen; ebenso Romeo and Juliet III 2, 21, *when I shall die,* aus mehrfach Gründen zu verteidigen. Dies und anderes sind ja Kleinigkeiten, d. h. dann, we man gerade die betreffende Stelle nicht besonders im Auge hat und auf ande das Hauptaugenmerk richtet. Es ist aber sehr schade, daß einem so feinsinnig Ästhetiker wie Vischer keine in alles Detail der Lesarten eingehende Wortint pretation der Shakespeareschen Dramen vorgelegen hat; ich hoffe dies namentli bezüglich des Othello noch später zu erhärten.

Freiburg i. B. A. Schröer.

Alfred Nutt, The Fairy Mythology of Shakespeare. (Popular Studies in Mythology, Romance & Folklore, 6 d. each, No. 6.) London, D. Nutt, 1900. 40 S. 12°.

Was dies kleine und billige Büchlein interessant macht, ist die Kenntnis vom altkeltischen Feenwesen, die der Verfasser darin niedergelegt hat. Zu prüfen vermag ich diesen Teil nicht; um so dankbarer habe ich mich belehren lassen. Nutt hätte manches dafür anführen können, daß Shakespeare aus walisischem Volksglauben geschöpft habe; die keltischen Namen (Queen) Mab und Puck treten erst in «Romeo» und «Sommernachtstraum» in die englische Litteratur ein; auch ist in «Heinrich IV» in den Glendower-Scenen ein Wissen von walisischen Dingen an den Tag gelegt, das nicht aus den sonst im Drama benützten Chroniken, sondern wohl aus dem Hörensagen des Stratforder Dichters von seinen westlichen Nachbarn stammt. Aber Nutt übergeht solche Einzelheiten, um uns im Ganzen und Großen die Feenwelt des «Sommernachtstraums» mit der keltischen als übereinstimmend zu bezeichnen, wobei er sich besonders auf den Inhalt der ungefähr ein Jahrtausend alten irischen Epen über die '*Tuatha de Danann*' *(folk of the goddess Danu)* und '*aes sidhe*' *(folk of the fairy hillocks)* stützt.

Das ist natürlich nicht so gemeint, als ob das Völkchen des Oberon und der Titania ausschließlich keltischer Herkunft wäre, sondern Nutt findet es bei Kelten, Germanen, Griechen und Slaven; es gehört zum gemeinsamen Phantasiestock aller arischen Stämme: diesen Punkt will er betonen, so stark es in einem bescheidenen Heftchen seiner Sammlung und für populäre Zwecke möglich ist. Dagegen ist nichts einzuwenden. Aber Nutt geht noch weiter und behauptet, das Suchen nach Nationalunterschieden im älteren Bestande europäischer Volkskunde sei nicht bloß müßig, sondern geradezu unheilstiftend *(mischievous)*; denn solches Suchen setze voraus, daß die heutigen Unterschiede, die sich doch nur aus ziemlich jungen, historischen Verhältnissen entwickelt hätten, bereits von jeher existiert hätten (S. 24). Warum «von jeher» (*always*)? Nutt scheint mir hier die Unvorsichtigkeit einiger Forscher zu benützen, um eine methodische Einseitigkeit zu postulieren. Trotz der Fehler bisheriger Mythologen braucht die historische Mythologie nicht so rasch abgethan und durch das *semper alter et idem* der Volkskunde ersetzt zu werden. Auch will die praktische Nutzanwendung von Nutts Prinzip, wonach wir uns die Leute des Oberon im wesentlichen als arisch, und nicht viel weiter, zu denken hätten, meine litterarhistorische Neugierde gar nicht befriedigen. Etwas mehr vermögen wir, glaube ich, über die mythischen Vorstufen Shakespeares in diesem Punkte doch ins Gewisse oder wenigstens ins Wahrscheinliche zu dringen.

Was zunächst die ursprüngliche Verwandtschaft der englischen Feen mit griechischen Mythen betrifft, zieht Nutt lediglich die Faune und Satyren im Gefolge des Dionys zur Parallele heran. Aber Child *(English and Scottish Popular Ballads* I 317 und 336) hat nähere Vergleiche mit den Nereiden gefunden. Auch darf man sich bei der Behandlung dieser Frage nicht einseitig auf den «Sommernachtstraum» stützen, sondern muß ebenso den zahlreichen sonstigen Ansichten der Elisabeth-Zeit von den Feen Rechnung tragen. Vielleicht kommen dann auch noch die Oreaden zu ihrem Recht. Je mehr wir überhaupt von den klaren Göttergestalten zu den Dämonengruppen hinabsteigen, desto allgemeiner und zugleich unbestimmter wird das Vergleichsmaterial. Die Grenzen des Arischen werden es auf die Dauer schwerlich umspannen können. Giebt es nicht auch phönizische und chinesische

Schutz- und Liebesgötter elementaren Gepräges? Die tiefsten Wurzeln des glaubens sind ja gemein menschlich.

Den germanischen Alben oder Elfen gesteht auch Nutt ausnahmsweise durchgehende, nationale Besonderheit zu, nämlich die Kleinheit; *'in so fa popular element in Shakespeare's fairy world may be Teutonic rather Celtic'* (S. 24). Doch scheinen mir zugleich Erfindungsgabe und Geschäfti für sie altbezeugt — man denke nur an Weland! — und diese Eigensch wiederholen sich bei der Volksfigur des (germanisch benamsten) Robin Goodfe die dem Shakespearischen Puck zu Grunde liegt (Mids. A II, Sc. I, V. 34 Daß dieses Elfenreich gerade in der englischen Litteratur so mächtig hervo erklärt Nutt aus der Einwirkung der keltischen Feen, die durch die Arthurro hereinkamen. Nicht ohne Grund; sehen wir doch im 12. Jahrhundert, wie bei Engländern unter dem Anhauch der Arthurgeschichten das Interesse für walis Märchen aller Art erwachte (Johannes Salisb. und Layamon). Aber zugleic doch zu betonen, daß die Elfenmythen schon bei den Angelsachsen — ihrer Heimat an der Elbe entsprechend — eine besondere Beliebtheit genossen; ags. Personennamen mit *Ael(f)* —, *Elf* —, *Ealf* — in Gray Birch's *'Index Saxon* füllen 21—22 Spalten, und kein anderes Wort war als erstes Namenselement nähernd so beliebt; die weite und andauernde Verbreitung der Weland- und W Sagen auf der britischen Insel ist schon oft bemerkt worden; dieser Phantasie der germanischen Besiedler, der noch in Chaucers Interesse für Wade und die nachlebt, mag sich auch bis Shakespeare fühlbar gemacht haben.

Daß die keltischen Feen seit dem 12. Jahrhundert den Engländern nicht direkt, sondern durch französische Vermittlung zugeführt wurden, ist Nutts Ansicht. Sie läßt sich, abgesehen vom bekannten Oberon-Roman, durc französische Prägung von Wörtern wie *fairy* und *goblin* noch erhärten. W aber unser Büchlein gar nichts sagt, das ist der starke Einschlag antiker stellungen im späteren Mittelalter. Er läßt sich mit Hilfe der Namen über Zweifel erheben. Schon um 1300 wird er nachweisbar, in der Romanze *Orfeo'*, wo das Feenreich mit dem Hades zusammengeworfen ist. Die g Ausdehnung erreichte er bei Shakespeare; «im Sommernachtstraum» sind die zwei Ovidischen Göttinnen untergeordnet, der Titania und der Hekate; die berü Abschiedsrede des Prospero an die *'elves of hills, brooks, standing lakes, groves'*, Mids. A. V. Sc. 1 V. 33 ff., stammt direkt aus Ovids Metamorphosen (VII 1 in Goldings Übersetzung von 1565). In solcher Neu-Mythenbildung gefiel sic kanntlich auch Spenser. Der Satiriker Nash konnte daher die Wörter *elf* und lediglich für Synonyma von Faun, Satyr und Dryade erklären; das war nicht Ahnung ihrer arischen Verwandtschaft, wie Nutt S. 10 meint, denn sonst sich Nash vorsichtiger geäußert; sondern Teilnahme an einer ausgede Renaissance-Bewegung, die das Antike mit den heimatlichen Volksvorstell frei zu verschmelzen und zu vermehren trachtete.

Ich fasse zusammen: Nutts Anknüpfung des Shakespearischen Dämonenvölk an arische Urmythen braucht innerhalb eines gewissen Sagen-Gebietes nicht bezw zu werden, ist vielmehr nur zu wahr und daher wissenschaftlich unerg Indem er altkeltische Mythen zur Vergleichung heranzog, erschloß er neues Mat vielleicht kam aber auch zeitgenössische Volkskunde von Wales nach Stratford London zu Shakespeare hinüber. Die Franzosen sind als Vermittler älterer kelti Feenvorstellungen zu nennen. In der Hauptsache aber war für das Elfen

Shakespeares die vom Kontinent überbrachte germanische Mythe die natürliche Quelle, und zwar eine sehr reich fließende. Zuthaten aus antiken Schriftstellern, speziell aus Ovid, durften in der Renaissance nie fehlen. Daß die letzteren Ausführungen bei Nutt fehlen, mag zum Teil durch den beschränkten Umfang und Preis seiner Hefte veranlaßt sein, zum Teil aber gewiß auch durch seine Tendenz, möglichst viel in der englischen Litteratur als keltisch zu erweisen, oder als gemein arisch; das heißt aber an einer Speise das Salz und die Wasserbestandteile als Hauptsache behandeln: wer die englische Litteratur verstehen will, muß immer von ihrem germanischen Kern ausgehen.

A. Brandl.

Gustav Friedrich. Hamlet und seine Gemütskrankheit. Heidelberg, G. Weiß, 1899. V u. 207 S.

Wenn man heute 20 erfahrenen Psychiatern die Hamlettragödie gewissermaßen als Aktenstück vorlegen und sie zu einem amtlichen Gutachten über den Geisteszustand Hamlets auffordern würde, so ist sicher, daß die meisten, wenn nicht alle, erklären würden, daß das Aktenmaterial für ein solches Gutachten, speziell für die Stellung einer Diagnose, nicht ausreiche. Man kann daraus ersehen, wie unsicher vollends das Urteil von Laien über den psychischen Zustand Hamlets sein muß. Würde man dieselben Psychiater bitten, wenigstens eine Wahrscheinlichkeitsdiagnose zu stellen, so würde man wahrscheinlich zu hören bekommen, daß nicht einmal die krankhafte Natur ausreichend aus dem Stück sich ergebe, und daß es sich jedenfalls nicht um ein typisches, reines Krankheitsbild handle. Man wird ferner, bevor man Hamlet schlechthin als Melancholiker oder Neurastheniker etc. bezeichnet, wohl folgende Bedenken erwägen müssen. Erstens ist es zulässig, bei Hamlet Diagnosen auf Krankheiten im Sinne der heutigen Psychiatrie zu stellen, auf Krankheiten, welche der damaligen Psychiatrie und erst recht der öffentlichen Meinung zu Zeiten Shakespeare's unbekannt waren? Die Melancholie des damaligen psychiatrischen und allgemeinen Sprachgebrauchs deckt sich keineswegs mit dem heutigen wissenschaftlichen Begriff der Melancholie. Eine Neurasthenie kannte man damals kaum u. s. f. Zweitens wird man sich fragen, ob es nicht denkbar ist, daß Shakespeare seinen Hamlet nicht nach der Beobachtung eines einzigen Kranken gestaltet hat, sondern Beobachtungen an verschiedenen Kranken bei der Gestaltung seines Hamlet verwertet hat. Der Natur des künstlerischen Schaffens scheint die zweite Annahme eher besser zu entsprechen als die erste. Endlich ist drittens zu fragen, ob Shakespeare nicht vielleicht absichtlich im Interesse der künstlerischen Wirkung von seinen etwaigen Beobachtungen an Geistes- bezw. Gemütskranken erheblich abgewichen ist. Ausdrücklich muß betont werden, daß die meisten Geisteskranken so, wie sie wirklich sind, für den Dichter geradezu unbrauchbar sind. Dies gilt speziell auch von den psychischen Störungen, die bei Hamlet in Betracht kommen. Alle großen Dichter sind daher von der Wirklichkeit bei der Schilderung von geistigen Krankheitszuständen mehr oder weniger weit und mehr oder weniger bewußt abgewichen. Das läßt sich von Sophokles bis auf die neueste Zeit verfolgen. Warum sollte auch der Dichter, und namentlich der Dramatiker, die psychiatrischen Thatsachen mehr respektieren als die historischen Thatsachen, deren Umgestaltung doch sein gutes Recht ist. Der Dichter hat doch gewiß nicht die Aufgabe, klinische Paradigmen für Lehrbücher in Versen auszuarbeiten.

Bei dieser Sachlage ist es begreiflich, daß die Diagnosen bei Hamlet so verschieden ausfallen, daß es überhaupt ein Hamletproblem giebt und immer geben wird, daß die Diagnosen oft weniger von Hamlet's Darstellung bei Shakespeare als von der Individualität, Vorbildung und jeweiligen Vorstellungs-Constellation der Beurteilenden abhängen. Dieser stellt ihn mit Mephisto und Schopenhauer, jener mit Neurasthenikern, die er gerade kennen gelernt hat, zusammen; ein dritter leiht ihm Züge, die er auf Grund eigener Stimmungen in ihn hineingefühlt hat.

Gerade bei dieser Sachlage gewinnen aber Laienurteile an Wert. Eine strenge psychiatrische Beurteilung ist nicht am Platz und auch nicht möglich. Ebensowenig wird man eine einheitliche Laienbeurteilung herbeiführen können. Jede neue Darstellung hat ihre Berechtigung, sofern sie in einem neuen Spiegel das Bild Hamlet's uns wieder von einer neuen und doch durch die Shakespearesche Darstellung gerechtfertigten Beleuchtung zeigt.

In vollem Maß gilt letzteres auch von der Friedrichschen Darstellung. Friedrich hebt namentlich das Phänomen der «Willenshemmung» (Abulie) hervor. Unter *'the pale cast of thought'* versteht daher Hamlet nach Friedrich in erster Linie die ihm im Moment der That aufsteigenden Gegenvorstellungen. Er kommt nicht deshalb zu keiner That, weil er denkt und philosophiert, sondern er philosophiert und denkt, weil er zu keiner That kommt. Die Entschließung ist längst gefaßt, nur die Ausführung unterbleibt. Natürlich ist der 6. Monolog (III,3)[1]) der Friedrich'schen Deutung besonders günstig.

Daß Willenshemmungen nicht selten vorkommen, so namentlich bei Neurasthenie und Melancholie, und daß das Zaudern Hamlets an diese Willenshemmungen an mehreren Stellen lebhaft erinnert, ist dem Verfasser ohne Zweifel zuzugeben, und die Hervorhebung dieses Moments daher jedenfalls als ein großes Verdienst zu betrachten. Die stark von Schopenhauer beeinflußten Auseinandersetzungen über psychische und somatische Melancholie (S. 42 ff.) wären besser weggeblieben; sie entsprechen den klinischen Thatsachen nicht. Verfasser betrachtet Hamlet als einen Fall «psychischer Melancholie»; gerade bei der Abgrenzung der letzteren sind dem Verfasser manche Irrtümer untergelaufen. Mir scheint, daß Verfasser von seinem eigenen Standpunkte aus gar nicht nötig hatte, eine besondere «psychische» Melancholie neu aufzustellen. Zur Begründung seiner Annahme einer Willenshemmung bei Hamlet hätte es vollständig genügt, wenn er auf die feststehende anerkannte Thatsache hingewiesen hätte, daß gemütliche Depression schon in normalen Graden und noch mehr in pathologischen Graden und namentlich bei bestimmter Charakteranlage die Ideenassoziation und namentlich auch das Handeln hemmt. Er hätte damit seiner wertvollen Deutung einen viel einwandfreieren Abschluß gegeben. Klinisch findet man diese Hemmung am ausgeprägtesten bei der sogenannten Hypomelancholie und bei manchen Formen der Neurasthenie, aber, wie auch Verfasser mit Recht hervorhebt, bei Hamlet treffen beide Diagnosen nicht zu. Auch die Hemmung hat Shakespeare keineswegs genau so dargestellt, wie man sie bei Depression wirklich beobachtet: die eigenartige Denkhemmung, welche regelmäßig zur Willenshemmung hinzukommt, und die Einengung des Affektlebens, welche ebenso regelmäßig tiefe Depressionen begleitet, hat er aus guten Gründen

---

[1]) Nebenbei sei noch bemerkt, daß Verfasser im 4. Monolog III,1 das Komma nicht nach *mind*, sondern nach *nobler* setzt, was entschieden Beachtung verdient.

weggelassen oder wenigstens sehr in den Hintergrund gedrängt: erst dadurch ist die depressive Willenshemmung poetisch verwertbar geworden.

Auch die hieran sich anschließende Untersuchung des Temperaments Hamlet's giebt mit Ausnahme der unzutreffenden klinischen Schlußbemerkung sehr wertvolle Anregungen. Aus dem folgenden Kapitel ist namentlich die Besprechung seines Verhaltens gegenüber Ophelia hervorzuheben (S. 121 ff.): die Auffassung des Verfassers ist psychologisch einleuchtender als die meisten früheren Darstellungen.

Schließlich erhebt sich noch die schwierige Frage, wieviel Hamlet zu seiner faktisch vorhandenen psychischen Abnormität noch in beabsichtigter Weise hinzufügt, wie weit er sich «wahnsinnig stellt». Verfasser nimmt an, daß eine solche Simulation überhaupt an sich nicht vorliege, daß vielmehr der Dichter nur aus Gründen der dramatischen Technik, um dem Zuschauer einen «Schlüssel zum vorläufigen Verständnis» des auffälligen und widerspruchsvollen Benehmens Hamlets zu geben, die Wahnsinnssimulation, wie sie damals dem Publikum aus der Historie geläufig war, mit in das Stück hinübernahm. Es war dem Dichter «im Grunde mit der Wahnsinnssimulation gar nicht ernst». Darum soll er auch die Worte, mit denen sie im Stück angekündigt wird, so versteckt gehalten haben. «Der Dichter Shakespeare täuscht uns, damit wir den Psychologen Shakespeare besser verstehen können». Ich fürchte, daß diese Hypothese eines etwas raffinierten technisch-dichterischen Kunstgriffes wenig Anklang finden wird. Viel richtiger scheint mir, was Verfasser S. 132 ff. darüber sagt: Hamlets faktisch vorhandene psychische Abnormität bedingt ein auffälliges Benehmen und dies zieht ihm den Verdacht des Wahnsinns zu, dieser Verdacht ist ihm erwünscht und daher fördert er ihn, indem er jetzt wirklich mitunter auch den Narren spielt, und zwar nicht nach einem lange vorausbedachten Plan, sondern mehr unter dem unmittelbaren Einfluß der Situation. Gerade die Verbindung einer eigenartigen Individualität mit den eingreifenden psychischen Wirkungen eines schweren Affektshocks und mit einem durch die Situation motivierten Hinzusimulieren scheint mir zu erklären, daß das Gesamtbild sich nicht einfach unter den Begriff einer bestimmten Psychose oder unter den Begriff der Simulation oder unter den Begriff eines gewöhnlichen tragischen Affekts subsumieren läßt.

Sehr dankenswert ist auch ein Übersetzungsversuch des 2. Akts mit Kommentar (S. 145 ff). Referent möchte nur auch hier glauben, daß Verfasser noch zu oft sich auf das Symptomenbild der Melancholie beruft. Speziell ist das Mißtrauen, auf welches Verfasser wiederholt zurückkommt, keineswegs ein charakteristisches Symptom der Melancholie, weder der «psychischen» noch der «somatischen». Gerade das Mißtrauen Hamlets paßt — rein psychiatrisch betrachtet — sehr wenig in das Krankheitsbild, es ist vielmehr durch seine Individualität, durch die schweren Affektwirkungen und durch die Situation in normaler Weise bedingt.

Den Zweifel Hamlet's an der Wahrheit der Worte des Geistes erklärt Verfasser einfacher und befriedigender als Loening. Referent bedauert nur die Einführung der Bezeichnung «Zwangsvorstellung» (S. 191) für diesen Zweifel. Unter Zwangsvorstellungen versteht die Psychiatrie ganz andere Vorgänge.

Auch mit Friedrichs Buch werden die Hamletauslegungen nicht ihr Ende finden, jedenfalls gebührt aber dem Verfasser — ganz abgesehen von zahlreichen scharfsinnigen Einzelauslegungen — das Verdienst, daß er eine bisher fast unbeachtet gebliebene und doch wesentliche Seite des Seelenzustandes Hamlet's, die Hemmung

des Handelns durch schwere Affekte präziser hervorgehoben und dadurch zum Verständnis des Stückes wesentlich beigetragen hat.

Utrecht. Th. Ziehen.

Friedrich Paulsen: Schopenhauer. Hamlet. Mephistopheles. Drei Aufsätze zur Naturgeschichte des Pessimismus. Berlin, Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung), 1900. S. IX und 259.

Auf Paulsens Auffassung von Hamlet fällt schon dadurch ein bedeutsames Licht, daß er in der Überschrift seines Aufsatzes Hamlet als «die Tragödie des Pessimismus» bezeichnet, und daß er diesen Aufsatz mit zwei anderen, die Schopenhauer und den Goetheschen Mephistopheles zum Gegenstande haben, zu einem Buche zusammengefaßt hat. So sieht der Leser von vornherein Shakespeares Tragödie als ein hervorragendes und typisches Erzeugnis einer gewaltigen, durch die Menschheit gehenden Geistesbewegung behandelt. Hamlet gehört mit Mephistopheles und Schopenhauer zu den großen pessimistischen Hellsehern, zu den scharfsichtigen und fanatischen Entlarvern der menschlichen Natur in ihren Schwächen und Schlechtigkeiten.

Paulsen legt mit der für ihn charakteristischen Verbindung von Schärfe und Schlichtheit, Umsicht und Eindringlichkeit seine Gedanken über Hamlet dar. Mit Recht wendet er sich gegen zwei verbreitete Ansichten: weder vermag er in Hamlet einen «normalen, ganz vernünftigen Mann», noch auch einen guten und edlen Charakter zu sehen, vor dem man sittliche Hochachtung und Verehrung hegen müsse. Mit Recht gilt ihm Hamlet als ein aus dem natürlichen und sittlichen Gleichgewicht gerückter hoher Geist, als ein besonders nach der Seite der Willenskraft tief erkrankter Mensch, bei dem aber trotzdem das freie vernünftige Handeln, die Zurechnung nicht aufgehoben ist. Wie wenig seine Thaten die eines guten und edlen Mannes sind, geht ihm besonders aus der Gleichgültigkeit hervor, mit der er ohne irgend einen zwingenden Grund Rosenkranz und Gyldenstern heimtückisch in den Tod schickt. Aber auch über den Tod des aus Versehen von ihm erstochenen Polonius rede er beinahe so, als wenn er ein lästiges Ungeziefer beseitigt hätte.

Die schwere seelische Erkrankung Hamlets findet Paulsen vor allem darin, daß eine Seite seines Geistes bis zu erschreckendem Übermaß entwickelt ist und so das natürliche, angemessene, sittliche Fühlen, Wollen und Handeln hemmt. Diese überwuchernde Seite liegt in Hamlets Freude am Aufdecken, Bloßstellen, Entlarven der Welt. Von den verschiedensten Seiten aus kommt Paulsen immer wieder auf diesen Mittelpunkt seiner Auffassung: auf das bis zur vollendeten Virtuosität von Hamlet geübte geistreiche, höhnische Bloßstellen der Umgebung; auf seine Neigung, dem Häßlichen, Niedrigen, Gemeinen, Bösen, Gräßlichen mit spürender Phantasie nachzugehen und auf die grausame Freude, die er an solchem Aufspüren findet. Wie bricht nicht Hamlet in der Schauspielscene, als ihm die Aufdeckung des Verbrechens des Königs gelungen, in triumphierende Freude aus! «Er fühlt die Jagdlust des Jägers, der sein Wild im Netz hat.» Und ist er denn später, wo er seine Mutter in ihrem Schlafgemach aufsucht, etwa vor allem «ein Bußprediger, der das Herz erschüttern will, um durch den Schmerz der Reue zu bessern?» Wohl will er auch Empfindungen brennender Reue erwecken; aber

weit mehr tritt seine grausame Lust hervor, die Schande der Mutter hervorzuziehen, auszumalen und mit jedem häßlichen Namen zu nennen.

Die Hinweisung auf Hamlets Freude am Bloßstellen und Entlarven ist der Hamlet-Litteratur keineswegs völlig fremd. So haben beispielsweise Georg Brandes und Friedrich Vischer diese Seite seines Wesens in das Bild des Dänenprinzen eingeflochten. Paulsen hat nun diesen bisher immer nur mehr nebenher berührten Zug als Mittelpunkt von Hamlets Wesen behandelt. Und da es sich um einen Grundzug seiner Natur handelt, so kann man es nur gutheißen, daß Paulsen diesen unausschöpflich tiefen Charakter einmal unter diesem wichtigen und aufschlußreichen Gesichtspunkt betrachtet hat. Freilich kommen hierdurch, wie es eben geht, gewisse andere Richtungen seines Wesens in dem Bilde, das uns Paulsen giebt, nicht zu vollem Rechte. Sein scharfes Leiden unter der Schlechtigkeit der Welt, seine trotz aller Angst vor der That doch brennende Sehnsucht nach kühner That, das Überwuchern von Stimmung und Phantasie in seiner Stellung zur Welt, seine rätselvoll widerspruchsreiche Natur überhaupt — dies alles tritt einigermaßen hinter jenem zum Schwerpunkt gemachten Zuge zurück. Ich will also nicht etwa sagen, daß Paulsen diese anderen Seiten übersieht; er weist auf sie hin, er hebt sie hervor. Nur sind sie in dem Bilde, das er zeichnet, nicht von der entscheidenden Bedeutung, wie in dem wirklichen Hamlet.

Eine Einzelheit kann ich nicht unerwähnt lassen. Ich habe in meiner Ästhetik des Tragischen Hamlet als ein Beispiel dafür behandelt, daß es in den tragischen Dichtungen eine Fülle von Charakteren giebt, die zwar in sich widersprechend, gefährlich, voll von Zuwenig und Zuviel, voll von Schwächen und Auswüchsen sind, und die darum doch nicht diesen ihren allgemeinen Eigenschaften nach unter den Gesichtspunkt der Schuld fallen. Paulsen dagegen meint: man müsse Hamlet für die Erkrankung seines Willens, für sein Phantasieübermaß u. s. w. verantwortlich machen. «Die Aufgabe ist eben, durch den vernünftigen, sittlichen Willen die Natur in sich in Zucht zu nehmen.» Mir scheint, Paulsen übersieht folgendes. Stünde Hamlet als wirklicher Mensch vor mir, dessen Entwicklung von Kindheit an mir bekannt wäre, so könnte es wohl sein, daß ich urteilen müßte: er hätte bei verschiedenen Gelegenheiten seinen unseligen Naturanlagen entgegenwirken sollen, und da er dies unterlassen, so sei er an der übersteigerten, verzerrten Entwicklung seines Charakters «schuld». Allein darauf kommt es doch nicht an. Entscheidend für unsere moralische Stellung zu Hamlet ist allein die Art und Weise, wie der Dichter ihn künstlerisch gestaltet hat und auf uns wirken läßt. Und da meine ich nun, daß Shakespeare durch die Art seiner Darstellung die Frage nach der etwa in der Vorgeschichte Hamlets liegenden Verschuldung an der Entwicklung seines Charakters gar nicht aufkommen läßt. Alles in der Tragödie ist darauf angelegt, um die Leiden Hamlets als Auswirkungen seiner unselig zerrissenen, unheimlich genialen Natur erscheinen zu lassen. Seine Natur tritt uns in dem Drama wie eine gegebene, feststehende Macht entgegen; sie will als sein unabänderlich vorhandenes furchtbares Schicksal angesehen sein. Man tritt aus dem Umfange dessen, was in Shakespeares Kunstwerk liegt, heraus, wenn man fragt, ob Hamlet an der Entfaltung seiner Anlagen zu der Gestalt, wie sie uns in dem Drama entgegentritt, sittliche Schuld trage. Alle Erörterungen über die tragische Schuld in meiner Ästhetik des Tragischen sind von der Voraussetzung aus gegeben, daß die Frage nach dem Vorhandensein einer Schuld immer nur im Sinne und

von dem Boden der jedesmaligen dichterischen Darstellung aus beantwortet werden dürfe.

Noch sei darauf hingewiesen, daß Paulsen auch über die anderen Personen des Trauerspiels treffliche Worte sagt. Mir scheint Paulsen Recht zu haben, wenn er den Auffassungen, die Ophelia nur wie Duft und Schleier behandeln, entgegentritt. Und ebenso Recht hat er, wenn er betont, daß der König Claudius keineswegs ein unbedeutender, nichtiger Mann ist. Das Bild, das Hamlet von ihm entwirft, komme zum großen Teil auf Rechnung seiner verbitterten Stimmung und grotesk malenden Phantasie.

Zum Schluß erwähne ich, wie sich Paulsen über die allgemeinste Natur der Hamletfrage äußert. So lange man Hamlet lesen werde, so lange werde es verschiedene Auffassungen von ihm geben. Jedes Zeitalter trage seine Stimmungen und Gedanken in die Gestalten einer großen Dichtung hinein, die eben dadurch gleichsam zu Mitlebenden werden. «Eine Lösung des Hamleträtsels in dem Sinne, daß Hamlet nun niemand mehr etwas Neues zu sagen hätte, wird es niemals geben, fast möchte ich sagen, hoffentlich.» In dieser richtigen Betrachtungsweise stehend, fühlte denn auch Paulsen, wie er bekennt, kein Bedürfnis, «die unermeßliche Last von Unfehlbarkeitsdünkel und übler Laune, die in der Hamlet-Litteratur abgelagert ist, zu vermehren.» Jeder, der Paulsens Abhandlung gelesen hat, wird zugestehen, daß gerade das völlige Fehlen dieser Seite an ihr besonders angenehm berührt.

Leipzig. Johannes Volkelt.

George B. Churchill, Richard the Third up to Shakespeare. A. u. d. T. Palaestra, Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Herausgegeben von Alois Brandl und Erich Schmidt. X. Berlin, Mayer & Müller, 1900. XIII u. 548 SS. (16 Mk.)

Der stattliche Band, in dem Churchill die Vorstufen des Shakespeareschen Trauerspiels von Richard III. behandelt, zerfällt in zwei ungefähr gleich große Teile: der Richard der Geschichtschreibung und der Richard der Dichtung. Daß der Charakter Richards, so wie er uns durch Shakespeare geläufig ist, seine Schwärze hauptsächlich der gehässigen Darstellung der Chronisten, die fast alle der Gegenpartei angehörten, zu verdanken hat, wußten wir wohl schon früher. Aber niemand hatte bisher dies allmähliche Anwachsen der abstoßenden Züge im Bilde des Usurpators genauer verfolgt. Churchill untersucht äußerst eindringend das gegenseitige Verhältnis der Chronisten zu einander, er weist nach, wie fast jeder, über seinen Vorgänger hinausgehend, ein Licht aus dem Porträt entfernt und dafür ein paar kräftige Schatten einsetzt, bis schließlich das ganze schwarz in schwarz gemalt erscheint. Dabei werden mit Recht auch die erst in neuerer Zeit gedruckten Chroniken hinzugezogen, denn in der ersten Jugendzeit der Buchdruckerkunst wurden auch die Handschriften noch viel gelesen. Und selbst dann, wenn sie nicht als direkte Vorglieder in den Stammbaum der Sagenbildung eingereiht werden können, sind sie wichtig als typischer Ausdruck der Ansichten ihres Kreises. Der Chronist schreibt ja nur in den seltensten Fällen aus seiner Phantasie, sondern er fixiert das, was in der Luft liegt, was ihm und anderen zu Ohren gedrungen ist. Neben einer einzigen Darstellung vom Standpunkt der Yorks geht eine lange Reihe lancastrischer Geschichtsschreiber einher. Nur bei Philippe de Comines, der am burgundischen Hofe lebte, sind mir Zweifel an seiner rein lancastrischen Ge-

gekommen: denn der burgundische Hof stand unter Eduard IV. auf Seiten
s. Gegenüber seinen Vorgängern hebt Churchill besonders die Bedeutung
dor Virgil hervor, dessen Schilderung durch Graftons Prosa-Fortsetzung
yngschen Chronik in Hall, Grafton und Holinshed übergegangen ist. Was
ifft, so hat jetzt Anders (Shakespeares Belesenheit, Berlin, Dissertation,
zeigen gesucht, daß Shakespeare wahrscheinlich nicht sein Werk, sondern
lation von Grafton, der Hall ganz aufgenommen hatte, vorlag. Churchills
ung ist nicht nur für den Anglisten interessant, sondern seine Resultate
benso dem Historiker und dem Sagenforscher zu gute. Wie aus der
n Persönlichkeit eine legendare wird, die sich allmählich zum Superlativ
schlichen Typus verdichtet, das zeigt die Gestalt Richards III. klarer als
re der neueren Zeit. Für den Historiker ist, um nur eines anzuführen,
suchung über Mores Biographie wichtig.

ler Abteilung, die sich mit der poetischen Darstellung Richards III. befaßt,
s Churchill hauptsächlich mit drei größeren Werken bekannt, mit dem
'or Magistrates, Legges *Richardus III.* und der *True Tragedy of
III.* Das größte Interesse wird man vielleicht der sehr ausführlichen
itung von Legges lateinischer Historie entgegenbringen, deren Wichtigkeit
eschichte des englischen Dramas hier zum erstenmal gebührend hervor-
wird. An diesem Stück bildete der Revolutionär der englischen Volks-
arlowe, ein gut Teil seines dramatischen Geschmacks. Ich weiß nicht, ob
Recht hat, wenn er deshalb in Legges Drama die erste «Historie» sehen will,
oduc nur dem sagenhaften Teil der englischen Geschichte angehöre. So viel
Kritik traue ich dem elisabethanischen Publikum nicht zu. Sowohl das
vom König Lear, wie Shakespeares Drama werden vom Drucker als
micle History bezeichnet. Aber der *Richardus III.* erst war, so viel
können, der neuen Generation, die in den achtziger Jahren die Bretter
te, bekannt. Indem Churchill das Stück Scene für Scene analysiert, weist
h jedesmal die historische Quelle nach, sowie das dramatische Vorbild,
as Tragödien dem Dichter für jeden einzelnen Zug boten. Meine Ansicht
Datum des Dramas ist bereits in einem Anhang zu Churchills Buch ab-
ich kann diesen Punkt daher hier übergehen.

Abschnitt über die *True Tragedy of Richard III.* ist schon 1897 als
n erschienen, wie ja überhaupt das Buch schon seit dieser Zeit auf den
artete. Auch er bringt eine Reihe sehr sorgfältiger Untersuchungen.
emein überzeugend wirkt nur das Kapitel über die Datierung, in dem
der Ansicht, daß das Stück vor den Dramen über Heinrich VI. entstanden
gentritt. Daß eine Abhängigkeit besteht, hat Churchill sicher bewiesen.
sich nur, ob nicht doch Shakespeare der Empfänger war.

Schluß werden noch zwei Dichtungen in der Manier des *Mirror for
tes*, das von Henslowe erwähnte Stück, das mehr als zweifelhafte
las Shakespeare nach Halliwell und Fleay umgearbeitet haben soll, und
raytons heroische Episteln kurz behandelt. Eine Tabelle, die Shakespeares
ür die verschiedenen Züge seines Charakterdramas angiebt, bildet eine
ene Beigabe.

rall erfreut den Leser das klare ästhetische Urteil. Die Ausführlichkeit der
g hätte im Interesse der weiten Verbreitung des Buches vielleicht etwas
änkt werden sollen. Das wäre bei den Auszügen aus den behandelten

Werken am leichtesten geschehen. So wird der hohe Preis manchen abhalten, d Buch zu benützen, was im Interesse der Shakespeareforschung sehr zu bedaue wäre. Denn es ist eine sehr wertvolle Arbeit, die jeder Untersuchung üt Shakespeares Drama zu Grunde gelegt werden muß, und für die dem Verfas dankbar zu sein wir alle Ursache haben. W. K.

Georg Kopplow, Shakespeares «King John» und seine Quelle. Diss tation. Kiel 1900. 86 S.

Der Verfasser der Arbeit behandelt die alte Historie von König Johann, T *Troublesome Raigne of King John*, und ihr Verhältnis zu Shakespeares Dra In der Einleitung wird kurz auf Bales Moralität — ein politisch-konfessionel Pamphlet in dramatischem Gewande, kein wirkliches Trauerspiel — hingewiesen, noch in der Vergiftungsscene des *King John* nachzuwirken scheine. Als historis Quelle für das alte Drama bezeichnet der Verfasser Holinshed, der dem Dich an anderen Stellen auch Material für die von ihm neugeschaffene Gestalt Bastards bot. Freilich fehlt bei ihm der Gesandte Chatillon, was vielleicht d noch auf eine andere Quelle weist. Von dramatischen Vorbildern für das St werden *Tamburlaine, Faustus*, die *True Tragedie of Richard III.*, und die *Fam Victories of Henry V.* nachgewiesen. Zu dem Zwecke muß der Verfasser s bemühen, die von Churchill vertretene Annahme der späteren Entstehung des al Dramas über Richard III. zu widerlegen. Bei einer Frage, für die so we Material zur Verfügung steht, ist ein sicherer Beweis für die eine oder die and Ansicht nicht möglich, aber auch ich muß gestehen, daß ich von der Unrichtig der alten Datierung (vor der Armada) nicht völlig überzeugt bin. Das *Troubles Raigne* selbst soll auf Peeles *Edward I.* und Shakespeares Heinrich VI. eingew haben, doch sind die Anklänge im letzteren Stück so schwach, daß sie zu kei Schlüssen berechtigen. Den Autor unseres Dramas will K. in Kyd finden; a es ist ihm meiner Meinung nach nicht gelungen, dies sehr wahrscheinlich machen. Der zweite Teil vergleicht das Shakespearesche Stück, dessen ein Quelle wohl der alte *King John* war, mit diesem. Die überlegene Kunst Stratforders macht sich überall geltend. Er drängt die Historie zusammen einem wirklichen Drama. Den Charakter des Königs rückt er mehr in den Hin grund, weil er seine Wirkungslosigkeit erkannte, dagegen wird der Bastard voller Liebe ausgeführt und als ehrlicher Naturbursche den feinen Lords geg übergestellt. Hier hätte der Verfasser vielleicht erwähnen können, daß die Figur Gamelyns wahrscheinlich nicht ohne Einfluß auf die urwüchsige Jüngli gestalt war, uud zwar wohl im alten wie im neuen Stück. Am Schluß bespr er die Tendenz, die sich durch die drei Stücke von einer konfessionellen zu e rein patriotischen umbildet.

Die Schrift ist mit großem Fleiß und gutem Verständnis gearbeitet und dient alles Lob. W. K.

Shakespeares Tempest nach der Folio von 1623 mit den Varianten der anderen Folios und einer Einleitung herausgegeben von Albrecht Wagner. A. u. d. T. Englische Textbibliothek. Herausgegeben von Johannes Hoops, a. o. Professor an der Universität Heidelberg. Nr. 6. Berlin, Emil Felber, 1900. XXV und 108 S. (2 Mk.)

Mit großer Freude komme ich der Bitte des Herausgebers unseres Jahrbuches entgegen, diese ausgezeichnete Ausgabe von Shakespeares «Sturm» beim Publikum einzuführen. Wie man bei der Arbeit Wagners nur erwarten kann, enthält diese Ausgabe alles, was der Plan dieser Serie verspricht. Die Einleitung giebt wirklich «alles Wesentliche über die Entstehungsgeschichte» des Sturms, über seine «litterarhistorische Stellung, die wichtigsten bibliographischen Angaben, und eine Rechenschaft über die Textgrundlage». Der Text ist «streng kritisch», und wir finden darunter nicht nur «die wichtigsten Sinnvarianten» (wie es im allgemeinen Prospekte heißt) sondern einen sich über die vier Folios erstreckenden, erschöpfenden kritischen Apparat, wie der Herausgeber uns das schon in seiner Macbethausgabe geschenkt hat. Nur die «sachlichen Erläuterungen» finden sich hier nicht, und das ist durchaus zu billigen, — deren giebt es genug und mehr als genug bei den Shakespeareschen Stücken; sie würden nur den Preis des Buches überschwänglich gesteigert haben. Hoffentlich wird von diesem Beispiele bei weiteren Shakespeare-Ausgaben nur dann abgewichen werden, wenn die Herausgeber wirklich neues zu bieten haben.

Was hier ein kritischer Text heißt, wird demjenigen bekannt sein, der die früheren Textausgaben Wagners kennt. Überaus einverstanden bin ich mit dem Herausgeber, daß bei Universitätsvorlesungen man nicht umhin kann, die alten Ausgaben zu benutzen. Ich gehe weiter und möchte verlangen, daß der älteste, beziehungsweise beste, gleichzeitige Text (ich brauche nur das Wort *Surreptitious copies* zu nennen, um die Sachkundigen zu überzeugen, daß die zwei Wörter nicht synonym sind) auch in weiteren Kreisen, ja für alle Ausgaben als Grundlage gewählt werde, ohne Beimischung irgend eines anderen Textes. So sollten beispielsweise bei einer Hamlet- oder Romeo- und -Juliet-Ausgabe die zweiten Quartos (respektive 1604 und 1599) zu Grunde gelegt werden, und die andern Quartos, einschließlich der ersten, sowie die Folios nur dann zur Textwiederherstellung angezogen werden (anders steht es natürlich mit dem kritischen Apparat!), wenn die genannten zweiten Quartos (d. h. also die Texte, welche jedenfalls Shakespeares Urtext am nächsten stehen, welches auch im übrigen ihr Ursprung sein mag) einen durchaus schlechten Sinn geben. Und wie verhältnismäßig wenig das der Fall ist, lehrt eine systematische Durcharbeitung dieser Texte den, der sich nicht durch seine Erinnerung an den geläufigen Text verleiten läßt, die alte Lesart nicht anerkennen zu wollen, sowie denjenigen, der nicht unter dem Einflusse irgend einer modernen Idee über was «schön» und häßlich ist steht, und so Gefahr läuft, das ästhetische Gefühl des victorianischen Zeitalters einem Zeitgenossen der vielleicht ebenso «guten» aber doch jedenfalls anders gearteten *'Queen Bess'* zu unterschieben. Wie das Unsystem noch wütet, das darin besteht, alle die ältesten Texte in einem schönen Potpourri dem Leser als Shakespeares eigene Melodie vorzusetzen, ohne irgend eine andere Triebfeder als den eigenen Geschmack, oder die Ohnmacht die alte Lesart zu deuten, — das sieht man leider noch fast jeden Tag. Zwar versichert uns jeder moderne Herausgeber, daß er prinzipiell nicht darauf hält — o, im Gegenteil! — aber immer tanzen die Lesarten aller

ältesten Ausgaben wieder in geselliger bunter Reihe an unseren Augen vorü
Es dürfte doch jetzt keinem Zweifel mehr unterliegen, daß ein **einheitlicher** T
aus den Lebzeiten des Dichters, wenn er auch in einigen Punkten etwas
Urtext abwiche — uns ein viel genaueres Bild von jenes Dichters Schaffen
geben im Stande ist als ein buntes Durcheinander von — sei es auch gle
zeitigen — Theaterreminiscenzen, Setzerkonjekturen u. dergl., oder, was schlim
ist, als ein Mixtum Compositum des Alten und Modernen.

Hierüber ließe sich noch weiter ausholen, aber mehr wäre sicher nicht
gebracht. Es könnte schon jetzt den Anschein haben, als ob unser Herausge
hierüber belehrt werden sollte, und das ist gar nicht der Fall. Seine Prinzip
sind aber leider noch nicht so allgemein anerkannt, daß man nicht noch einn
darauf bestehen sollte.

Der Text ist also ein ganz genauer Abdruck der ersten Folio; bei mein
Stichproben habe ich neben einem Fehler (Seite 5 *Sena* soll heißen *Scena*) n
unwesentliches gefunden.[1])

Bei der Einleitung ließe sich Manches nachtragen, — selbstverständli
denn Wagner giebt ja nur das Wichtigste, und über diesen Relativbegriff lä
sich streiten. Ein zwar nicht sehr wichtiger, aber jedenfalls **hier** zu erwähnend
Aufsatz von ten Bruggencate («Taalstudie», 1890 S. 85) dürfte dem Herausgel
unbekannt geblieben sein. Allenfalls hätte ein Hinweis auf Kluyvers Auslegu
des Namens **Caliban** (Tydschrift voor Nederlandsche Taal en Letterkunde, 14, 53 se
über die Swaen in den Englischen Studien (21, 326) berichtet, nicht fehlen soll

So wenig wie Wagner bin ich geneigt, an die Richtigkeit der Garnettsch
Deutung unseres Stückes als ein auf «höchsten» Befehl geschriebenes Gelegenhei
stück zu glauben. Dem, was Wagner dagegen anführt, läßt sich noch folgen
hinzufügen. Am 6. November war der Prinz von Savoyen gestorben, der
öffentlich angenommene erste Bewerber der Prinzessin Elisabeth, und, nachd
die Leiche wochenlang über der Erde gestanden hatte, fand schon am 27. Dezem
ihre öffentliche Verlobung statt mit dem Kurfürsten Friedrich. Das war also v
entfernt, eine Liebesheirat zu sein! Wie konnte da Shakespeare es wagen,
Heirat Friedrichs mit Elisabeth als ein so ideales Verhältnis hinzustellen wie
zwischen Ferdinand und Miranda! Man ist vielleicht geneigt, dies ganz einf
als erlaubte Schmeichelei zu entschuldigen, aber das hieße doch beim Dichter
größte Taktlosigkeit voraussetzen. Es würde dies also wohl auf einen verschmitz
Hofpoeten, nicht aber auf Shakespeare passen!

Ob dagegen, wie der Herausgeber annimmt, die bekannten Mahnungen ü
voreheliche Keuschheit auf Shakespeare selbst zielen[2]), lasse ich dahin geste

---

[1]) Seite 107 Z. 10 soll der schrägstehende Doppelpunkt (:) gerade stehen
man sieht, nebenbei bemerkt, hieraus, wie minutiös der Herausgeber arbeitet,
er sonst immer zwischen beiden unterscheidet. — Ebendaselbst Z. 13: ***Which***
which sein.

[2]) «Shakespeare mochte in dem Augenblick, wo er im Begriff stand, in
Heimat zurückzukehren, der stürmischen Leidenschaft seiner eigenen Jugend
denken und seiner raschen Verbindung mit Anna Hathaway, der erst nachträgli
die kirchliche Sanction zu Teil wurde» (s. XV.

Es hat mir nicht einleuchten wollen. Ich bin überzeugt, daß, falls Shakespeares Heirat unglücklich gewesen ist, — und eigentlich bestimmtes wissen wir nicht darüber! — es auch so gewesen wäre, wenn seine Tochter Susanna — sagen wir — «das Licht der Welt einige Monate später erblickt» hätte.

Gent. H. Logeman.

Wilhelm Lühr, Die drei Cambridge-Spiele vom Parnass (1598—1603) in ihren litterarischen Beziehungen. Kieler Dissertation 1900. 107 S.

In allen Untersuchungen über den «Theaterkrieg», die in den letzten Jahren rschienen, haben die Parnass-Spiele Beachtung gefunden, besonders wegen der tellle über Ben Jonson, den *pestilent fellow: he brought up Horace giving the oets a pill, but our fellow Shakespeare hath given him a purge that made him eray his credit* (Macrays Ausg. S. 138). Trotz des vielen aufgebotenen Scharfsinns cheint eine zwingende Erklärung dafür noch nicht gefunden. Ich habe auch nicht len Eindruck, daß die Figuren dieser Parnass-Spiele, Studioso, Immerito, Academico, hantasma etc. eine durchgehende — nicht bloß stellenweise — Identifizierung mit chriftstellern jener Zeit zugelassen hätten. Da hat jetzt Lühr eine veränderte lethode eingeschlagen: er widmete einem einzigen Denkmal dieser Fehde ein anz eingehendes Studium, um es auf seine Umgebung, Herkunft und Ausdrucks-eise, Sachkenntnis und Absicht zu prüfen. Es ist zu hoffen, daß wir bei solch idividueller Behandlung allmählich auf sichere Resultate gelangen werden. Seine rgebnisse betreffs Entstehungszeit stehen auf dem Titel und überzeugen. Die uellenforschung erweist nur eine vage Anlehnung an Wimphelings *Stylpho* und tymmelius' *Studentes*; man wird nur sagen können, daß die Tradition der Prodigal-tücke in der Einkleidung unserer Studentenkomödie fortlebt. Die Parallelen mit eitgenössischen Schriften zeigen naturgemäß eine enge Verwandtschaft mit den Satiren. Am wertvollsten dünken mich Lührs Zusammenstellungen über die Be-lesenheit des Autors, der offenbar ein wesentlich akademisches Wissen der neuesten englischen Dichtung besaß und den Volksdramatikern neidisch gegenüberstand. Er soll mit John Day identisch gewesen sein, hatte jedenfalls einige Zeit in Cambridge studiert, längere Zeit in London geweilt und das Vagantenleben jener Tage gut kennen gelernt. «Es ist recht auffällig, wie wenig der Parnassusdichter von seinem großen Landsmann zu wissen scheint»: so wird seine Bekanntschaft mit Shakespeares Dramen von Lühr charakterisiert (S. 62). Das Resultat für den Shakespeare-Forscher ist daher ein ziemlich negatives. Daß in der Figur des Gullio der Graf Southampton, als Shakespeares Gönner, karrikiert sei, zieht Lühr selbst nachträglich in Zweifel, weil Southampton in Cambridge studiert hatte, Gullio aber von seinem *inn* in Oxford redet. Was Shakespeares *purge* für Ben Jonson betrifft, verzeichnet Lühr einfach Lees Hypothese, daß nicht ein bestimmtes Stück Shakespeares, sondern seine allgemeine Überlegenheit über Ben Jonson gemeint sei.

Eine Zusammenstellung der sprachlichen Eigentümlichkeiten im Anhang wird die Historiker der englischen Grammatik interessieren, obwohl sie nach damaliger Art eher auf Rechnung des Druckers als des Autors zu setzen sind.

A. Brandl.

Johannes Lauschke, John Websters Tragödie Appius and Virginia. Eine Quellenstudie. Leipziger Dissertation. Gedr. Potsdam 1899. 64 S.

Der Verfasser untersucht noch einmal gründlich die Quellen des Websterschen Dramas. Er weist nach, daß die von Ward in seiner *History of English Dramatic Literature* aufgestellte und auch von Wurzbach in diesem Jahrbuch, Band XXXIV, S. 39, wiederholte Ansicht, daß nur Painter aus dem Pecorone schöpfend unserem Dichter den Stoff geliefert habe, unrichtig ist. Webster legte seinem Drama die Darstellung von Livius zu grunde, den schon Painter übersetzt hatte. Daneben aber schöpft er aus Ser Giovanni Fiorentinos Pecorone und aus des Dionysius Römischer Archaeologie. Von Shakespeares Dramen steht nur der Einfluß des Julius Cæsar fest. Als Anhang werden die Inhaltsangaben von Websters Tragödie und von der Erzählung bei Livius abgedruckt. W. K.

British Anthologies, edited by Professor Edward Arber. III, The Spenser Anthology, 1548—1591. IV, The Shakespeare Anthology, 1592—1616. V, The Jonson Anthology, 1617—1637. London: Henry Frowde. Oxford University Press. 1899. (2 s. 6 d. each.)

Professor Arber has planned to give the public in the ten volumes of his British Anthologies an adequate 'historical national anthology at popular prices'. Vol. I, the Dunbar Anthology, covers the period from 1401 to 1508; vol. X, the Cowper Anthology, includes the years 1775—1800, and brings the series to a close. Volumes III, IV, and V, as indicated above, are the subject of this notice.

The plan of these collections seems to be excellent in many ways. With a few exceptions, all of the poems of a particular author that are contained in any volume are placed together. The dates for each anthology, however, are strictly adhered to. This causes Sir Walter Raleigh, for example, to be represented in all three of the volumes now being discussed. Each anthology contains a table of contents, an index of first lines, and a combined glossary and index. A brief statement concerning the printed or ms. source of each poem is given in the index of first lines. The table of contents consists only of a list of authors; it would be better if it presented also the titles of all poems. I wish also that each volume contained an introduction, setting forth the nature and significance of the material presented.

It is natural to compare these three volumes with other collections which cover the same ground. The Golden Treasury, edited by Professor F. J. Palgrave (London, Macmillan & Co.), was so carefully compiled and has become so widely known that it may be called the very Bible of English lyrical verse. Palgrave had the 'advice and assistance' of Alfred Tennyson in making his selections. There are 82 lyrics in Book I of the Golden Treasury which properly fall within the limits of our three volumes; Professor Arber has included 34 of these and omitted 48. Of the 84 lyrics in Palgrave which appeared before 1616, 20 are sonnets by Shakespeare. Arber, with much more space at his disposal, prints six of the sonnets of Shakespeare.

Professor F. E. Schelling has included 266 lyrics in his Book of Elizabethan Lyrics (Ginn & Co., Boston, U. S. A.). These fall between 1575 and 1625. Arber's three volumes contain 665 poems and extracts; these appeared between 1548 and 1637. Of the poems selected by Schelling, 113 are found also in Arber, and 153 are omitted. Schelling includes eight of Shakespeare's sonnets.

Dr. F. I. Carpenter's English Lyric Poetry, 1500—1700 (London, Blackie & Son), suggests a comparison with the volumes before us. Of the first 50 lyrics in ›enter which fall within the limits of these anthologies, Arber has printed 16 omitted 34. Carpenter prints fourteen of Shakespeare's sonnets.

As an illustration of the agreements and differences between these different ›ctions, I note that Palgrave prints 10 lyrics from Thomas Campion, Schelling 11, ›enter 13, and Arber 34. Of those that are found in Carpenter, 5 appear also 'algrave, 5 also in Schelling, and 8 also in Arber.

Professor Arber prints two long passages from the 'Faerie Queene', but ıser's lyric verse seems inadequately represented. He omits 'Prothalamion', ch is found in all of the other collections mentioned.

Thomas Nash's 'Spring, the sweet Spring' begins the Golden Treasury. Carter and Schelling take from Nash, besides this poem, 'Death's Summons' and ling Summer'. Arber prints nothing from this author. The happy joy of :ing, the sweet Spring', and the piercing pathos of 'Death's Summons' surely ırve a place in any but the briefest anthology. I quote one stanza from the ›r poem:

> 'Beauty is but a flower,
> Which wrinkles will devour:
> Brightness falls from the air;
> Queens have died young and fair;
> Dust hath closed Helen's eye:
> I am sick, I must die.
> Lord have mercy on us!'

These three anthologies of Professor Arber give at a moderate price 900 pages he lyric treasures of English literature between the years 1548 and 1637.

The University of Chicago. Albert H. Tolman.

König Heinrich der Fünfte. Historisches Schauspiel in fünf Aufzügen von W. Shakespeare.

Wie es euch gefällt. Lustspiel in drei Aufzügen von William Shakespeare. Nach Schlegels Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Eugen Kilian. Herausgegeben von Carl Friedrich Wittmann. Regie- und Soufflierbuch mit dem vollständigen Scenarium. A. u. d. T. Bühnen-Shakespeare. 11. und 12. Band. Universalbibliothek 4037 und 4065. Leipzig. Philipp Reclam jun. o J. (Jedes Bändchen 20 Pfg. = 24 h.)

Von eigenmächtigem Umarbeiten zu vorsichtigem Einrichten, von willkürm Schalten mit dem überlieferten Texte zurück zu dem unverfälschten Worte Dichters — das ist der Weg, den die Versuche, Shakespeare für die moderne ıe zu gewinnen, allmählich eingeschlagen haben. Die Münchener Aufführungen ler Shakespeare-Bühne, die uns den Dichter gleichsam mit Haut und Haaren ›tzen, bedeuten nur das Extrem dieser Richtung. Allein auch dort, wo man ler radikal zu Werke geht und an den technischen Errungenschaften des ›rnen Theaters nicht rütteln will, sucht man sich dem Originale nach Möglichzu nähern und es, wenn schon nicht ungekürzt und unberührt, so doch unchniegelt zu erhalten.

Diese Bestrebungen, vom Pseudo-Shakespeare zum echten Shakespeare vor-ingen, datieren nicht von heute, aber sie blieben lange vereinzelt, und erst in

den letzten Jahren wurde ihnen weiter gehende Förderung zu Teil. Trotzd
sie bedauerlicher Weise noch immer recht weit davon entfernt, sich all
Geltung zu verschaffen; denn nirgends scheint die liebe Gewohnheit so ti
zähe Wurzeln zu treiben als in der Bühnenpraxis. Heute noch halten viele
an gänzlich veralteten Bearbeitungen fest; sintemal die Dingelstedtschen
sich noch großer Beliebtheit.

Nun mag man ohne weiteres zugeben, daß sie an raffiniert erklügelter
wirkung allen anderen voranstehen, aber unser modernes Empfinden stört e
dem Antlitz Shakespeares so oft und so aufdringlich das seines Interpreten
lugen zu sehen. Bei allem Respekt vor dem Geschicke Dingelstedts gilt do
von ihm, was Bodenstedt gelegentlich von einem anderen Bearbeiter des b
Dichters äußert: «Ich möchte die Verse, die er selbst in das Stück hineing
hat, um mit handfester Routine dem bühnenunkundigen Shakespeare in de
des Motivierens nachzuhelfen, nicht auf meinem Gewissen haben.» (II. Ba

Endlich wird sich wohl auch die große Mehrheit der deutschen
neueren und besseren Einrichtungen nicht länger verschließen können. Jed
Versuch, ein Shakespearesches Drama, ohne Gewalt zu üben, auf die
Bühne zu verpflanzen, wird dem guten Werke förderlich sein und darf da
Freuden begrüßt werden. So verdienen denn auch die Einrichtungen, die
kannte Karlsruher Dramaturg Dr. Eugen Kilian dem Lustspiele «Wie e
gefällt» und der Historie «König Heinrich V.» hat zu Teil werden
unsere volle Beachtung.

Seltener als andere Stücke Shakespeares haben sich diese beiden Eing
unsere Bühnen verschafft. Kein Zweifel, ihr ziemlich lässiger dramatisch
verweist sie nicht gerade unter die Meisterschöpfungen des Dichters, und sie
an Bühnenwirksamkeit beträchtlich hinter vielen seiner anderen Werke
Aber die Klaue des Löwen zeigt sich auch in ihnen, und mit Recht heb
hervor, daß ihre sieghaften dichterischen Schönheiten über alle dram
Schwächen hinweg selbst auf der Bühne nicht verloren gehen. Bei alle d
die Aufgabe, die sich der Bearbeiter stellte, eine schwierige; denn es g
den Mängeln der Originale klug zu rechnen und sie, ohne an Shakespe
ziemlich herumzubessern, nach Möglichkeit zu verschleiern. Das ist ih
gleich vorweg gesagt werden soll, in allem Wesentlichen glücklich gelung
um so höher darf er denn sein Verdienst anschlagen.

I.
Wie es euch gefällt.

Kilians Einrichtung lehnt sich an diejenige Devrients an und bezweck
dieser ein rascheres Abspielen der letzten drei Akte, die deshalb in einen
zusammengezogen werden. Das ganze Stück umfaßt somit drei Akte n
Scenen. Die Verwandlung fällt in den letzten Akt, dessen erster Teil im
des Herzogs Friedrich spielt, während der zweite, weitaus umfangreich
Ardenner Wald zum Schauplatze hat. Im allgemeinen hege ich nicht di
so weit verbreitete Scheu vor häufigerem Scenenwechsel; nach meiner
belebt er weit eher als er stört, vorausgesetzt, daß nicht etwa alles Ma
schritten wird. Dennoch stimme ich mit G. v. Vincke überein, der dar
weist, daß ein häufig eintretender, scharf einschneidender Scenenwechsel
solchen Stücken bedenklich wird, die eine rasch fortschreitende Handlu

missen lassen und mehr auf den Dialog gestellt sind. Das trifft denn auch für «Wie es euch gefällt» zu, und gerade bei dem breiten Fluß der letzten drei Akte muß man dem Wort und der Stimmung Zeit gönnen, voll auszuklingen.

Den letzten Akt läßt Kilian mit II/2 (Friedrich und Le Beau) beginnen und fügt unmittelbar daran III/1 (Friedrich und Oliver). Die Scene im Ardenner Wald wird durch III/2 (Orlando) eröffnet, und alles übrige spielt sich dann ohne Unterbrechung ab. Nach dem Vorgange Oechelhäusers hat Kilian die Episode Silvius — Phoebe gestrichen, was nur zu billigen ist, abweichend von Devrient das Verhältnis Olivers zu Celia beibehalten.

Trotz aller Kürzungen erscheint der letzte Akt ein wenig überladen und sein Umfang außer Verhältnis zu dem der anderen Akte. Es wäre also, wie ich glaube, nur vorteilhaft, wenn man versuchte, ihn zu entlasten. Die Scenen Friedrich-Le Beau und Friedrich-Oliver einfach zu streichen, wie dies Putlitz gethan, halte ich für gewagt; sehr richtig betont Kilian, daß damit Olivers Erscheinen in den Ardennen ganz ohne Vorbereitung bliebe. Wohl aber möchte ich vorschlagen, diese Scenen an den Anfang des zweiten Aktes zu stellen, was noch aus einem anderen Grunde empfehlenswert wäre. Kilians Einrichtung hat nämlich den Mangel, daß wir den ganzen zweiten Akt hindurch über die Haltung, welche Friedrich und Oliver den Ereignissen gegenüber einnehmen, völlig im Unklaren sind. Wenn wir aber wissen, wessen wir uns von ihnen zu versehen haben, so wird immerhin ein aufregendes Element in die Waldidylle hineingetragen, das auf die Möglichkeit späterer Verwicklungen hinweist und so wohl imstande ist, eine gewisse Spannung zu bewirken, ohne jedoch die ruhige Freude an den einfachen Vorgängen aufzuheben.

Wie alle Bearbeiter nimmt auch Kilian die Scene II/3 (Orlando und Adam) in den ersten Akt hinüber; er schiebt sie vor I/2 ein. Auch darin folgt er Vorbildern, daß er den Ringplatz hinter die Scene verlegt. Jacob de Boys scheidet aus, an seiner Stelle hat Le Beau von dem plötzlichen Sinneswandel Friedrichs zu berichten. Die Verse, die Hymen am Schlusse des Stückes spricht, sind — stark gekürzt — auf Celia übertragen.

Sehr geschickt ist der Schauplatz des ersten Aktes angeordnet. Von links hinten ragt ein Flügel des Herzogsschlosses in die Bühne hinein, er endigt in einem hohen Altane, von dem eine Freitreppe in den Garten führt. Eine niedere Mauer auf der linken Seite trennt Hof und Garten, ein Thor stellt die Verbindung her. Von dem Altane kann der Hof überblickt werden, und hier geht der Ringkampf vor sich.

Diese Anordnung ermöglicht es ohne viel Zwang, alle Auftritte auf demselben Schauplatze sich abspielen zu lassen. Ganz ohne kleine Notbehelfe geht es freilich nicht ab. So ist der naturgemäße Platz für die Scenen zwischen Orlando, Adam und Oliver I/1 das Heim Olivers. Wenn nun dieser — nach der Einrichtung Kilians — seinen Bruder fragen muss: «Nun, Junker, was macht Ihr hier am Hofe?», so wird durch diesen Zusatz ein feineres Ohr vielleicht aufmerksam gemacht, wie wenig in der That die heftige Auseinandersetzung zwischen den beiden Brüdern für einen öffentlichen Ort geeignet ist. Doch mit derartigen Kleinigkeiten muß man sich abfinden um des Vorteils willen, den sie in wichtigeren Dingen gewähren, zumal Kilian der Scenenführung einen ungehemmten Fluß und durchaus natürlichen Zug zu bewahren versteht.

I/1 ist in allem Wesentlichen beibehalten. Nur die Unterredung zwischen Oliver und Charles weist starke Kürzungen auf. Warum Kilian die exponierende Mitteilung Charles', daß Rosalinde von Celia und Friedrich aus Liebe zurückgehalten werde, unterdrückt, das ist mir nicht ganz klar geworden. Es scheint mir doch gut, das Publikum schon hier mit diesen Verhältnissen bekannt zu machen. Dagegen könnten dann allerdings in I/2 Le Beaus Worte:

> «Von ihrem Oheim hier zurückbehalten
> Zu seiner Tochter Umgang: ihre Liebe
> Ist zärtlicher als schwesterliche Bande»

fortfallen. Sie bedeuten nur eine überflüssige Wiederholung.

Sonst beseitigt Kilian in der Scene zwischen dem Ringer und Oliver alle Stellen, welche diesen, wie er meint, als heimtückisch erscheinen lassen. Er geht daraus auf, Oliver gleichsam zu retten und ihm «das Gepräge eines leidenschaftlichen und jähzornigen, aber keineswegs innerlich vollkommen verderbten und bösen Menschen zu geben, eines Menschen, der nicht gelernt hat, seinen Trieben und Leidenschaften irgend welche Zügel anzulegen, der im Bösen wie im Guten jeweils den starken Impulsen des Augenblickes zu folgen gewohnt ist.» Auf diese Weise hofft er, die plötzliche Bekehrung Olivers glaublicher oder doch minder unglaublich zu machen. Mir aber will scheinen, die Mühe sei nutzlos aufgewendet. Denn wie viel auch im Einzelnen unterdrückt wird, die Hauptsache, daß Oliver seinen Bruder durch Charles will aus dem Wege räumen lassen, bleibt doch bestehen. Übrigens widerstreitet auch das Original der Auffassung Kilians nicht völlig. Ein jähzorniger Mensch, der seinen leidenschaftlichen Impulsen unbedenklich nachgiebt, ist nicht wählerisch in den Mitteln, die ihn zum Ziele führen. Offen kann Oliver nicht vorgehen, das verbieten ihm die Umstände, er schlägt also Schleichwege ein, deren er sich hinterher vielleicht schämt; ihm kommt es eben darauf an, seinen Willen auf jede Weise durchzusetzen. Das Tyrannische in ihm ist der Hauptzug seines Wesens, darauf beruht alles andere; Jähzorn, Heimtücke sind ergänzende Striche im Bilde. Das Verhältnis zwischen dem Herzog-Usurpator und seinem Bruder findet eine Parallele in demjenigen zwischen Oliver und Orlando. Bei dem Herzog vermöchte über das Verbrecherische seiner Handlung ein gewisser hoheitsvoller Schein noch hinwegzutäuschen, an Oliver tritt es in abschreckender Blöße hervor. Was dieser an Orlando thut, ist ein Maßstab für das, was jener an seinem Bruder verbrochen hat. Hier gegenwärtige Handlung, dort Vorgeschichte, diese durch jene versinnlicht und in das rechte Licht gerückt; denn bei der Gelassenheit, mit der sich der vertriebene Herzog in sein Los fügt, könnte der richtige Maßstab vielleicht vergessen werden. Ich glaube, das hat man bei der Aufführung besonders herauszuarbeiten. Dann können auch die Züge von Heimtücke bleiben, ohne daß Olivers Bild damit verliert. Je klarer es sich zeigt, auf welche Abwege Tyrannenlaune führt, desto besser; das Impulsive, das sich Oliver trotz alledem noch bewahrt hat, mag versöhnen.

Noch ein anderes Bedenken spricht gegen die Kürzungen, die Kilian vorgenommen hat. Zugegeben, der Charakter Olivers sei von Shakespeare nicht ganz einheitlich gezeichnet, so darf ein Dichter seines Ranges doch wohl für seine Schwächen einige Nachsicht fordern, er hat sozusagen das Recht seiner Fehler. Kilian hat dies auch überall anerkannt, nie hat er sich beifallen lassen, Shakespeare meistern zu wollen, nur gerade an dieser Stelle ist er gestrauchelt, wozu die Ver-

chung allerdings groß genug war; über die Widersprüche in Olivers Charakter t sich noch kein Bearbeiter völlig hinwegzusetzen vermocht.

Auf die Scene zwischen Oliver und Charles folgt $I/_2$, im Eingange leicht kürzt. Nach den Worten Celias: . . «so macht das bischen Narrheit . . . . . ße Parade» hört man vom Hofe her Trompetenfanfaren und Rufe: «Er hat iegt! Weh! Er liegt am Boden!» Rosalinde ruft: «Hört! Hört! Der Ring- npf ist zu Ende!» Dann kommt Le Beau. Die kurze Unterredung zwischen edrich und Orlando fällt aus, Le Beau berichtet dafür, daß der Herzog ver- lich versucht habe, den jungen Mann vom Ringen abzuhalten. Dann folgt der tritt zwischen Rosalinde, Celia, Orlando und Le Beau. Hierauf Ringkampf; indet im Hofe statt, die Damen und Le Beau sehen vom Altan aus zu. Jetzt erst Herzog Friedrich auf, gefolgt von Orlando. Das Weitere folgt getreulich Originale — von etlichen geringfügigen Kürzungen abgesehen. Nach dem tritte zwischen Le Beau und Orlando, mit dem $I/_2$ im Originale schließt, ist eingeschoben und daran ist dann $I/_3$ so ziemlich unverändert angefügt.

Der zweite Aufzug führt uns in den Ardenner Wald. Den Mittelgrund der ne nimmt eine mächtige Eiche ein, darunter ein Steinblock, der zum Tische t; rund um diesen Steine, als Sitze benützt. Rechts etwas weiter zurück ge- ren wir ein Felsenlager, links vorne eine Rasenbank.

Auf diesem Schauplatze spielen sich die sieben Scenen des zweiten Aktes nit Ausnahme der Scenen $II/_2$ und $II/_3$, von denen die eine in den dritten verlegt ist, während die andere schon vorweggenommen wurde. Zu bemerken nur noch, daß in $II/_1$ die Worte des 1. Edelmannes dem Amiens in den d gelegt und in $II/_7$ die Worte Jaques': «Wie! wer schreit gegen Stolz» bis niemand angehört» getilgt wurden.

Der dritte Akt führt uns zunächst in ein Zimmer im Palaste Friedrichs; spielen sich $II/_2$ und $III/_1$ ab. In $II/_2$ ist der 1. und 2. Edelmann sehr effend durch Le Beau ersetzt. Bei Verwandlung der Bühne erblicken wir ler, wie im zweiten Akte, eine Waldgegend; im Hintergrunde schräg von ts nach links ein Bach, über den ein Holzsteg zur Meierei Celias führt. Vorne mstämme, Steinblöcke, eine Rasenbank etc. Das ist die Scene, auf welcher die letzten drei Akte des Originals in ununterbrochener Folge vorgeführt den. Welche Veränderungen darin vorgenommen werden, habe ich schon ge- ; ich will nur noch über den Wegfall der Episode Silvius-Phoebe sprechen. ich ihr das Wort rede, könnte auf den ersten Blick als Widerspruch zu dem neinen, was ich über die Retouchierung von Olivers Charakter geäußert habe, näherer Betrachtung dürfte man jedoch leicht finden, daß hier die Verhältnisse anders liegen. Wenn man gegen das Pastorale nichts anderes einzuwenden als die süßliche Unnatur, von der es, wie Kilian richtig bemerkt, erfüllt ist, räre das noch kein ausreichender Grund, es zu beseitigen; wir müßten die ntwortung dafür Shakespeare und seiner Zeit überlassen. Allein dazu kommt etwas anderes: die Scenen, um die es sich handelt, sind in der That nichts er als Episode, eine Einlage, die nur ganz lose, ja nicht einmal ohne einen ssen Zwang mit der Haupthandlung verknüpft ist. Es ist nun ein großer erschied, ob man eine der in die Handlung eingreifenden Personen gleichsam andere Beine stellt oder ob man ein Intermezzo, das mit der Hauptsache gut wie gar nichts zu thun hat, aus dem Zusammenhange reinlich wieder usschält. So wenig jenes mir erlaubt scheint, für so wohlangebracht halte ich

dieses; damit vermag man in der That die Wirkung zu fördern, ohne dem Dicht irgendwie nahe zu treten.

Alles in allem hat Kilian mit seiner Einrichtung von «Wie es euch gefäll bewiesen, daß er klug abzuwägen versteht zwischen der Treue, die er dem Origina schuldig ist, und den Anforderungen, welche die moderne Bühne an ein dramatisch Werk stellt. Er hat von seinen Vorgängern gelernt, das Beste, was sie gebote sich in geschickter Auswahl zu Nutze gemacht und selbst manchen guten Einfl beigesteuert. In weiser Beschränkung enthält er sich fast gänzlich eigener Z thaten und Zusätze, er kommt beinahe durchwegs mit etlichen vorsichtigen Strich und gut berechneten Umstellungen aus. Diese einfachen und selbst für den strengst Prüfer unverwerflichen Mittel genügen ihm, den Zusammenhang oft in übe raschender Weise übersichtlicher zu machen und die dramatische Wirkung steigern.

II.

König Heinrich V.

Was die Einrichtung dieses Stückes betrifft, so kann ich mich wesentli kürzer fassen, da Kilian selbst darüber im XXVIII. Bande des Jahrbuches in ausfül lichster Weise Rechenschaft abgelegt hat. Auch hierin hielt er streng an dem oberst Grundsatze fest, der den Bearbeiter zur denkbar größten Treue gegenüber d Dichter verpflichtet. Es ist nirgends auch nur der Versuch gemacht, mit selb ständigen Umdichtungen, wie sie Dingelstedt so unbedenklich gewagt hat, in Rechte Shakespeares einzugreifen. Nur, wo es galt, zwei Scenen näher aneinand zu rücken, als dies im Originale der Fall ist, versucht er, mit ein paar Wort die nötige Verbindung herzustellen, immer jedoch geht er dabei so sparsam möglich zu Werke. Was die Prologe an Thatsachen mitteilen, die zum Verstän nisse des Zusammenhanges notwendig sind, das nimmt er geschickt in den Dial auf, wie etwa in II, 3. Auftritt. Daß er die Prologe selbst beseitigt, kann ich n billigen; ich schließe mich darin ganz seinen Anschauungen an, diese Prologe g hören nicht auf die moderne Bühne, sie können sich da nicht anders als absonderli ausnehmen.

Wie vortrefflich Kilian das vorhandene Material zu benützen versteht, hat er mit seiner Einrichtung von «Heinrich V.» vielleicht noch deutlicher geze als mir jener des Lustspiels «Wie es euch gefällt». Auch Bearbeiter leiden b weilen an der Sucht, originell um jeden Preis zu sein, es durchaus «anders» machen als die anderen. Von diesem Fehler hält sich Kilian völlig frei. K größerer Unterschied als zwischen seiner Einrichtung und derjenigen Dingelsted dennoch hat er sehr viel von diesem übernommen. So folgt er ihm stellenwe wörtlich in den Anweisungen, welche die mimische Belebung der Scene bezweck auch hat er, wie es scheint, von ihm die Kunst gelernt, die Aktschlüsse wirkung voll zu gestalten. Aber er verfährt darin vorsichtiger, ehrlicher, ich möchte sag keuscher, und vermeidet durchwegs das theatralische Geflunker, mit dem jen seinen Shakespeare aufputzt.

Ohne starke Striche ging es natürlich nicht ab. Der Ausscheidung etlich Personen von geringerer Wichtigkeit darf man um so eher zustimmen, als da was sie zu sagen haben, leicht und zwanglos auf die übrig bleibenden verteil werden kann. Auch gegen die Kürzungen im Texte kann man billiger Weise nicht viel einwenden, wenn er mir darin auch bisweilen gar zu weit zu gehen scheint. So möchte ich beispielsweise im 3. Auftritte des II. Aktes entsprechend

Orig. III/$_2$ ein paar gestrichene Sätze als für das Verständnis notwendig erhalten wissen. Macmorris schließt mit den Worten: . . . . «und es wird nichts gethan, so mir Chrischtus helfe.» Kilian läßt nun Fluellen unmittelbar darauf einfallen: «Seht Ihr, wenn Ihr die Sache anders nehmt etc.» Zu der Gereiztheit, die sich in seinen Worten äußert, liegt nicht der mindeste Grund vor. Anders im Originale. Da macht Fluellen vorher eine Anspielung auf Macmorris' «Nation», dieser fährt erzürnt auf, und nun antwortet auch Fluellen spießig. In diesem Zusammenhange erst hat das «Seht Ihr, wenn Ihr die Sache anders nehmt» einen Sinn.

Ferner vermisse ich trotz den wohlbegründeten Bedenken, die Kilian dagegen vorbringt, nur schwer die Scene zwischen Pistol und dem französischen Soldaten. (Orig. IV/$_4$.) Sie ist so charakteristisch und so voll Humor, daß mir alles, was dagegen spricht, neben diesen Vorzügen gering scheint.

Sehr gut ist Kilian die vom Original stark abweichende Gruppierung in Akte gelungen. Nur zum Teile konnte er darin Dingelstedt folgen, zumeist ging er selbständig vor. Dabei waren natürlich bedeutende Verschiebungen unerläßlich; das Zersplitterte mußte gesammelt, das Widerstrebende bezwungen werden. Kilian hat das gethan, ohne daß irgendwo eine Absichtlichkeit störte; er hat dadurch größere Klarheit und einen strammeren Zug in die Handlung gebracht, das Nötige mit sicherem Blick erkennend und mit fester aber nicht gewaltthätiger Hand ausführend.

Seine Einrichtungen scheinen mir wirklich ein Gewinn für die Bühnen, und erfreulich wäre es, wenn sie an recht vielen Theatern Eingang fänden. Sie bieten echten Shakespeare in einer Form, die bei dem Publikum nur willige Hingabe, aber durchaus keine Vorliebe für litterarhistorische Kuriositäten voraussetzt.

Wien. Hans Sittenberger.

Ferner sind an die Redaktion folgende neu erschienene Schriften eingesandt worden:

Shakespeare-Vorträge von Friedrich Theodor Vischer. Dritter Band. Othello. König Lear. Stuttgart, Cotta, 1901.

B. A. P. van Dam. William Shakespeare, Prosody and Text. An Essay in Criticism. Leyden, E. J. Brill, 1900.

Cushman, The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare. (Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von Lorenz Morsbach, VI) Halle, Niemeyer, 1900.

W. Franz, Shakespeare-Grammatik. Zweite Hälfte. Halle, Niemeyer, 1900.

Diese Bücher werden im nächsten Bande besprochen werden.

Die Redaktion bittet die Herren Autoren und Verleger Rezensionsexemplare für das Shakespeare-Jahrbuch an Prof. Dr. W. Keller, Inselplatz 7, Jena, einsenden zu wollen.

Zeitschriftenschau.

I. Nichtdramatische Litteratur des elisabethanischen Zeitalters.

John Harington.

Haringtons *Apologie of Poetrie*, die als Vorrede zur Übersetzung des Orlan Furioso 1591 erschien, verdient wegen ihrer Übereinstimmungen mit Sidneys Ve teidigung der Dichtkunst allgemeines Interesse. Für die Frage nach Haringto Quellen dürfte daher eine Entdeckung von Percy W. Long (Modern Langua Notes XV 84) wichtig sein: Die Apologie benutzt zum erheblichen Teil d *Dialogos de amor* des spanischen Juden Judas Abravanel (1502), die in lateinisch und französischen Übersetzungen leicht zugänglich waren.

Spenser und der Puritanismus.

Zu der in letzter Zeit mehrfach erörterten Frage, wie Shakespeare sich zu radikalen Protestantismus seiner Zeit gestellt habe, bringt Lilian Winstanle *(Modern Language Quarterly III 6, 103)* eine interessante Parallele. Shakespeare älterer Zeitgenosse Spenser stellt sich rückhaltlos auf den Boden des strengste Kalvinismus. Nach der Schule von Genf ist alles, was geschieht, Gottes Werk alles in seinem Ratschluß von Ewigkeit her bestimmt; was der Mensch Gutes thut dankt er allein der göttlichen Hilfe; fast wörtlich trägt der Ritter vom roten Kreu diese Lehre vor (F. Q. I, IX 42), Merlin und andere Personen sind von derselbe Überzeugung durchdrungen (vgl. III III 2, 15, 25); auch in den kleineren Gedichte Spensers finden sich Anklänge daran (*Muiopotmos*, *Dolefull Lay of Clorind Mourning Muse of Thestylis)*; der Gedanke an Gottes unabänderlichen Ratschlu macht ihn auch zum Gegner aller kommunistischen Theorieen, die das einmal Ge wordene und also von Gott Gebilligte leichtsinnig ändern wollen (V II 40 f Interessant ist aber, daß die kalvinistische Prädestinationslehre bei ihm unmerkli antike Züge annimmt; der allmächtige Gott und das unerbittliche Fatum verschmel in eins; der Ausdruck wechselt je nach dem poetischen Charakter des Ganz Dieser ausgesprochene Fatalismus macht Spenser zum genauen Antipoden himmelstürmenden Marlowe; niemals kommt es ihm in den Sinn, die Strenge Naturgesetze zu beklagen oder sie gar durchbrechen zu wollen.

Die Kehrseite der kalvinistischen Auffassung von Gottes Allmacht ist eine pessimistische Betrachtung des Menschen und seines Wertes; auch bei Spenser fehlt sie nicht. Wie ein puritanischer Prediger klagt Melpomene *(Tears of the Muses)* über die Schlechtigkeit der Welt und ihrer Bewohner, der *'vassals of Gods wrath and slaves of sin,'* ähnlich sieht die sterbende Daphne *(Daphnaida)* im Menschenleben nur eine unendliche Kette von Krankheit und Weh. Besonders scheint Spenser sich mit der Lehre von der Erbsünde beschäftigt zu haben; er läßt seinen Prinzen Arthur dem Cymochles einmal eine längere Predigt darüber halten, die sich nur ziemlich schlecht in den Zusammenhang fügt. Ist der Mensch aber von Natur verworfen, so gebührt der Ruhm seiner Thaten natürlich nicht ihm, sondern Gott, der ihm zum Guten verhalf. Bescheiden lehnt darum der Ritter vom roten Kreuz alles Lob ab und läßt nur den guten Willen als eigenes Verdienst gelten (II I 33), und auch dieser wird an anderer Stelle (I x 1) als Gottes Werk bezeichnet.

Die kalvinistischen Lehren von Erwählung und Verwerfung stellt Spenser nicht gleich ausführlich dar; aber sie schweben ihm beständig vor. Seine Personen scheiden sich in Böse und Gute; letztere werden nie erlöst, erstere geraten zwar oft in Versuchung und werden auch gelegentlich von der Sünde umstrickt, aber zum Schluß stets wieder in Gnaden angenommen.

Auch über die Kirchenverfassung scheint Spenser puritanisch gedacht zu haben; in *Mother Hubberd's Tale* und im Schäferkalender richtet er die heftigsten Angriffe gegen die Hierarchie, das Patronatswesen und die Verweltlichung des Klerus, die auch nach der Abkehr von Rom die schärfste Kritik aller entschiedenen Protestanten herausforderte. In der Mai-Ekloge des Schäfer-Kalenders bekennt sich Piers-Spenser deutlich zum puritanischen Programm — kein Landbesitz des Klerus, überhaupt kein größeres Einkommen als zum Lebensunterhalt notwendig ist — und er ist sogar bereit, mit dem Freunde Palinode zu brechen, falls dieser nicht soweit gehen will und zur Mäßigung mahnt; die Juli-Ekloge ist in ähnlichem Stile gehalten und schließt mit einer Huldigung für Grindal, der wegen seiner leisen Hinneigung zum Puritanismus gemaßregelt worden war. Es scheinen hier Jugenderinnerungen mit anzuklingen: Spenser hatte in Cambridge studiert, als der Puritanerführer Cartwright aus der Verbannung zurückkehrte und die Universität der Mittelpunkt wurde für die puritanische Agitation im ganzen Lande.

Puritanische Ideen beeinflussen auch Spensers Gedanken über Schönheit und Lebenslust. Er ist Renaissancedichter genug, um äußere Form und Schmuck hochzuschätzen; aber alle rein irdischen vergänglichen Freuden bewertet er sehr gering. Alle Liebeständelei, allen Kleiderluxus, überhaupt das äußerliche Treiben der Höfe verwirft er (F. Q. I IV 14, III x 8, x 39) usw. Tanzen, Wahrsagen, Maskenspiele, Würfel und Karten sind ihm die Künste eines Affen *(Mother Hubberd's Tale)*; auch die Maispiele der Hirten finden keine Gnade vor seinen Augen. Ihm fehlt auch die Begeisterung für das klassische Altertum, die den Renaissancedichtern sonst eigen ist: Cæsar und Pompejus, Antonius und Cleopatra werden von ihm mit Nebukadnezar, Nimrod u. a. in einen Winkel des *House of Pride* verbannt (I v 49). Er ist vom Geiste der Zeit genug beeinflußt, um den Sinnengenuß in den prächtigsten Farben schildern zu können *(Bower of Bliss II* XII); aber die Freude am Leben um seiner selbst willen fehlt ihm ganz. Schönheit ist ihm in erster Linie eine Gefahr, eine Versuchung für seine Helden; der *Bower of Bliss* ist eine Stätte der Sünde und wird daher ohne Erbarmen vertilgt.

Auch Liebe und Leidenschaft betrachtet Spenser mit den Augen des Puri
taners. Liebe ist ihm eine heroische Tugend, die beständigen Kampf verlangt, u
nicht den Menschen zu bethören. Er schätzt sie nicht um ihrer selbst willen
sondern weil sie ein Sporn sein kann zu edlen Thaten. Er denkt nicht daran
eine Schuld zu verzeihen, weil sie leidenschaftlicher Liebe entsprang; wenn sein
unglückliche Amavia sich den Tod giebt, so sieht er darin nur ein *'ymage o
mortalitie And feeble nature cloth'd with fleshly tyre'*. Cupido ist ihm d
Sinnbild unheiliger charakterloser Lust (I x 30 u. ö.). Schilderungen von all
verzehrendem Liebesfeuer wird man in der Feenkönigin vergebens suchen; au
seine Sonette lassen sich an leidenschaftlicher Kraft mit denen Shakespeares od
Sidneys nicht vergleichen. Auf der anderen Seite tritt bei ihm auch die Trau
der Renaissancedichter über die Vergänglichkeit des Irdischen nicht sehr st
hervor. Daß ihm solche Gedanken nicht fremd waren, zeigen *The Ruins of Ti*
zeigt der Umstand, daß er in der ruhigen, melancholischen Beschaulichkeit ei
stete Gefahr für seine Ritter sieht; aber sehr tief ging sein Kummer nicht, u
immer wieder reißen sich seine Ritter vom stillen Träumen los zu charakterfest
Handeln.

Spenser erinnert in mancher Beziehung an Milton, den größten Dichter d
Puritaner. Bei beiden dieselbe Verschmelzung humanistischer und religiöser Ide
derselbe Zug zu energischem Handeln trotz vollen Verständnisses für die Schönh
eines beschaulichen Daseins, dieselbe unbefangene Darstellung des Überirdisch
als natürlich, derselbe moralische Endzweck und die ideale Hoheit, die nur gar
leicht zur idealen Farblosigkeit führt; aber es fehlt Spenser der Zug titanischer Grö
der Miltons Teufel auszeichnet; ihm ist das Böse nicht riesenhaft, sondern abstoße
und grotesk; das Mittelalter hat in seinen Drachen und Ungeheuern deutlic
Spuren hinterlassen.

Gegen Ende seines Lebens treten puritanische Elemente bei Spenser zurü
Unter dem Einfluß des Aufenthaltes in Irland, den er als eine Art Verbannu
ansah, vielleicht auch durch die Einwirkung seiner Gattin Elizabeth Boyle wer
seine Verse weicher, elegischer, höfischer; es fehlt die Kraft und der imponierei
Ernst, der die früheren Dichtungen auszeichnete. Aber seinen alten Idea
scheint er nie untreu geworden zu sein; mit Unrecht hat man in der Beschreibu
des *Blatant beast* in *Mother Hubberd's Tale* (ersch. 1591, jedoch *'long sith
composed'*) einen Ausfall gegen die Puritaner sehen wollen, und außerdem s
gerade die Dichtungen jener Zeit die besten Beweise für seine hier skizzier
Anschauungen.

Spenser und Edward Kirke.

Über die Beteiligung von Spensers Freund Edward Kirke an der Herausg
des Schäferkalenders herrschen sehr weit auseinandergehende Ansichten. M
hat ihm die Anmerkungen (Glossen) zuschreiben wollen, aber auffallender We
zeigen diese neben offenbaren Versehen, wie sie einem Kommentator :
stoßen konnten, auch ein so feines Verständnis für das Gedicht, daß man
nur Spenser selbst hat zuteilen wollen. Jefferson B. Fletcher *(Modern Langu
Notes XV 331)* spricht nun die Vermutung aus, daß Kirke nur einen Teil d
Glossen geschrieben habe. Die Drucklegung des Schäferkalenders wird zwisch
den 10. April 1579 (Datum der Widmung) und 5. Dezember 1579 (Eintragu
in das Buchhändlerregister) fallen; in dem Widmungsbriefe ist Spenser *'for lo*

time furre estraunged'; im Oktober 1579 dagegen schreibt er einen Brief aus London, der aber wieder eine längere Reise in Aussicht stellt. Ein Teil des Werkes wird also in seiner Abwesenheit gedruckt worden sein, und alle Schwierigkeiten fallen fort, wenn man annimmt, daß ein Teil der Anmerkungen von Spensers Hand herrührt und Kirke nur während der Abwesenheit seines Freundes für ihn eintrat, freilich ohne ihn völlig ersetzen zu können.

Pleiade und Areopag.

Im Jahre 1579 hatten Spenser und einige seiner Freunde, Sidney, Harvey, Dyer, Fulke, Greville und vielleicht noch andere einen litterarischen Verein gegründet, dem Spenser in einem Briefe an Harvey den Namen Areopagus giebt. Bereits früher war darauf hingewiesen worden, daß die Ziele dieses Klubs sich mit den Bestrebungen der französischen Pleiade deckten; ein vorzüglicher Aufsatz von Jefferson B. Fletcher *(Journal of Germanic Philology II 429)* führt diesen Vergleich im Einzelnen durch und sucht zu erweisen, daß die englischen Dichter das Programm der Pleiade von 1549 in ihrer eigenen Litteratur zu verwirklichen bestrebt waren.

Die Pleiade suchte zu vermitteln zwischen der geistlosen sklavischen Nachahmung der Alten, wie sie bei den extremen Humanisten üblich war und den mittelalterlichen Tendenzen der volkstümlichen Litteratur; dasselbe Ziel schwebte Sidney und Spenser vor.

Das Wenige, was wir von der Thätigkeit des Areopag wissen, beschränkt sich allerdings darauf, daß man die Nachahmung klassischer Versmaße diskutierte; aber es wird doch wohl auch mit den Bestrebungen dieses Vereins zusammenhängen, daß die bedeutendsten seiner Mitglieder, Sidney und Spenser, gerade damals an ihren hervorragendsten Werken arbeiteten und gerade in dieser Zeit zwei programmatische Schriften verfaßten, Spenser *The Englisch Poet* (1579) und zur gleichen Zeit etwa Sidney die *Apologie for Poetrie.*

Daß das Beispiel der französischen Pleiade zur Nachahmung ansporute, ist leicht erklärlich: Ronsard gehörte zu den Günstlingen der Königin Elisabeth und war eng befreundet mit Sidneys Onkel Leicester, auch mit Sidney selbst; Spenser hat in seiner ersten Periode Du Bellay übersetzt; die Königin war eifersüchtig auf den Ruhm, der französischen und italienischen Fürsten durch ihre großen Dichter zu Teil wurde.

Daß nun aber die englischen Dichter sich wirklich die Pleiade zum Vorbild nahmen, ergiebt sich aus einer eingehenden Vergleichung zwischen Zielen und Forderungen beider: Du Bellay und Sidney verwerfen die sklavische Nachahmung der Alten und verlangen mit höchst ähnlichen Worten, daß der moderne Dichter sie sich aneigne und aus ihrem Geist herausschaffe. Für beide ist die Poesie eine Himmelsgabe, die kein menschlicher Fleiß ersetzen kann, der Dichter ein Seher voll übernatürlicher Kraft. Doch muß er das Himmelsgeschenk wohl behüten und reich ausgestalten; er soll sich eines hoheitsvollen, vornehmen Ausdrucks befleißigen. Der Wortschatz der Sprache soll darum bereichert werden. Über die Mittel dazu ist jedoch der Areopag ebenso wenig einig wie die Pleiade. Ronsard und Spenser wählen mit besonderer Vorliebe altertümliche Wörter, Du Bellay und Sidney weniger entschieden; dialektische Ausdrücke sind den beiden ersteren vertraut; Du Bellay spricht nicht davon, und Sidney tadelt ausdrücklich Spensers Provinzialismen. Bei allen dagegen finden sich häufig Fremdwörter, technische und neugeprägte, oft sehr kühne

Ausdrücke. Areopag und Pleiade schwelgen in künstlichen Konstruktionen und noch mehr in weithergeholten Umschreibungen. Klassische Metra werden erprobt; neue volltönende Maße und Strophenformen verdrängen das volksmäßige, kunstlose Reimgeklingel, in Frankreich der Alexandriner, in England die Spenserstanze; in beiden Fällen halten sich die Reformer an das nationale Versmaß, aber sie entwickeln es zu einer Vielseitigkeit, die alle früheren Leistungen in den Schatten stellt. Vielleicht darf man auch daran erinnern, daß die Spenserstanze zwei unter sich verbundene Vierzeiler enthält — Marots beliebtestes Metrum — und einen Alexandriner hinzufügt. Auch die Dichtungsarten, welche Du Bellay besonders empfiehlt, werden in England eifrig gepflegt, so vor allem die Ode, die vor Spenser dort unbekannt war; die Wünsche, die Du Bellay dem Dichter der Zukunft ans Herz legt, finden zum großen Teil in der Feenkönigin ihre Verwirklichung: Spenser hat, wie jener es wollte, die Sagen der alten Chroniken — der Franzose führt Lancelot an, also eine Sage des Arthurkreises! — in prächtiges klassisches Gewand gekleidet und hat nicht nur zur Unterhaltung, sondern in erster Linie zur Belehrung geschrieben. Auch Ronsards Franciade und Spensers Feenkönigin haben viel Gemeinsames: Allegorien, einen Maskenzug, Zweikämpfe mit Riesen u. dgl., Anlehnung an Ariost, eine Vorliebe für unendliche, retardierende Beschreibungen.

Pleiade wie Areopag entlehnen ihren Namen einer einflußreichen griechischen Organisation; beide stellen dasselbe, von platonischen Gedanken durchwehte Programm auf; beide bedienen sich derselben Mittel des poetischen Ausdrucks. Persönliche und litterarische Beziehungen zwischen den Mitgliedern beider sind zu belegen; es kann daher nicht zweifelhaft sein, daß die litterarische Reformbewegung in England nur die Bestrebungen eines Ronsard und Du Bellay fortsetzt und zum großen Teil unter ihrem Einfluß erwachsen ist.

Watsons Übersetzung italienischer Madrigale

wird oft, mit den Originalen, herausgegeben von F. J. Carpenter im *Journal of Germanic Philology II 323.*

Raleighs religiöse Anschauungen.

Im Jahre 1593 waren Kyd und Marlowe wegen «atheistischer» Äußerungen zur Verantwortung gezogen worden (vergl. Shakespeare-Jahrbuch XXXVI 329). Im Laufe des Verfahrens hatte man auch einen Dienstmann Raleighs, Harriott vernommen, und dies führte zu einer Untersuchung gegen Raleigh selbst, der durch den Liebeshandel mit Elizabeth Throkmorton (1592) in Ungnade gefallen war. Es ist Frederick S. Boas gelungen, die Akten dieses Prozesses in fols. 183—190 des Harleian Ms. 6849 zu ermitteln (vgl. Literature 1900, II S. 97, 113, dazu S. 141, 161). Die Verhandlung wurde zu Cerne in Dorsetshire am 21. März abgehalten. Hauptzeuge ist der Pfarrer Ralph Ironside aus Winterbourne. Dieser berichtet über ein Gespräch vom vorhergehenden Sommer, bei dem u. a. Raleighs Bruder Carewe und Sir Raulfe Horsey zugegen waren: *Towards the end of supper some loose speeches of Mr. Carewe Rawleighes beeing gentlye reproved by Sir Raulfe Horsey . . . Mr. Rawleigh demaunds of me what daunger he might incurr by such speeches? Whereunto I answered, 'The wages of sinn is death'. And he makinge leight of death as beinge common to all, sinner and reightuous, I inferred further that as that liffe, which is the gifte of God through Jesus Christ is liffe*

ternall, both of the bodye and of the soule alsoe. 'Soule', quod Mr. Carewe Rawleigh, 'what is that?' 'Better it were', sayed I, 'that we would be carefull owe the soules might be saved then to be curiouse in findinge out ther essence.

Nun mischt sich Walter Raleigh ins Gespräch; er wünscht, *that for there nstruccion I woulde answer to the question that before by his brother was roposed unto me. 'I have been', sayeth he, 'a scholler some tyme in Oxeforde: have aunswered under a Bachelor of Arte, and had taulke with divers; yet neitherunto in this pointe (to witt, what the reasonable soule of man is), have I not by anye benne resolved.*

Ironside zitiert die Definition des Aristoteles, die Seele sei *'Actus primus corporis organici animantis humani vitam habentis in potentia.' It was misliked of Sir Walter as obscure and intricate;* worauf der Pfarrer zu einer theologischen Erklärung seine Zuflucht nimmt, *that the reasonable soule is a sperituall and immortall substaunce, breathed into man by God, wherby he lyves and moves, and understandeth, and soe is distinguished from other creatures.*

Wieder protestiert Raleigh: *'Yea, but what is that spirituall and immortall substaunce breathed into man etc?', saieth Sir Walter. 'Soul', quod I. 'Naye then', saieth he, 'you aunswer not like a scholler'.* Ironside versucht, seinen *circulus vitiosus* als unvermeidlich hinzustellen; Raleigh dagegen weist auf die Mathematik, in der eine bindendere Beweisführung möglich sei. Ironside erklärt die Mathematik für unfähig, über das Gebiet sinnlicher Erkenntnis hinauszugehen und führt als Beispiel an: *Nothing [is] more certaine in the worlde, than that there is a God, yet being a sperite, to subiecte him itso the sence . . it is impossible.* Dies führt die Unterhaltung auf ein gefährliches Gebiet. Raleigh erwidert offen, *'neither coulde I lerne heitherto what God is'.* Der Pfarrer führt wieder den Aristoteles ins Feld und definiert Gott als *'Ens Entium'*, kann aber dies auf weitere Fragen nicht anders erklären als durch *'God'*, worauf Raleigh über den beständigen Kreislauf ärgerlich wird und wünscht, *'that grace might be sayd; for that is better than this disputacion.'*

Ein anderer Zeuge, Pfarrer Jefferys von Weeke Regis, weiß zu berichten, daß Raleighs Bruder Carewe sich über die Predigt spottend geäußert habe, daß ferner der oben erwähnte Harriott die Auferstehung leugne und deshalb zur Verantwortung gezogen sei; einem anderen Dienstmann Raleighs, Thomas Allen, wird grobe Gotteslästerung nachgesagt.

Mancherlei läßt sich aus diesen Schriftstücken entnehmen: Raleigh und sein Kreis gelten in der ganzen Gegend als fluchwürdige Atheisten: doch kann man dem Hauptangeklagten nichts anderes nachweisen, als Zweifel an der herkömmlichen Schuldogmatik; wir hören denn auch nichts von weiteren Folgen dieser Ermittelungen. Raleigh scheint stets ein reges Interesse für religiöse Fragen besessen zu haben; bald nach der Vernehmung zu Cerne wird von ihm berichtet als *'sitting up all night to discuss religious topics with a Jesuit'* und John Harington schreibt 1603 von ihm: *'In religion he hath shown in private talk great depth and good reading, as I once experienced at his own house before many learned men'.* Interessant ist aber, daß Raleigh trotz seines Skeptizismus sich in der *History of the World* durchaus orthodox giebt. Nur eine Stelle ist auffällig; er nennt Gott, nachdem er seine Eigenschaften getreu nach der Schuldogmatik aufgezählt hat, *that one and universal nature which cannot be defined'*; das erinnert an eine

seinem Bruder zugeschriebene Äußerung *'there was a God in nature'* (und italienische Renaissancephilosophen! W. D.). Vor seiner Hinrichtung bekannte er sich übrigens ausdrücklich zur Lehre der anglikanischen Kirche.

Zur Bibliographie des 16. Jahrhunderts

ist wichtig eine Arbeit von Mary Augusta Scott; sie giebt eine Zusammenstellung aller englischen Übersetzungen aus dem Italienischen für die Zeit von 1559—1660. Der in den *Publications of the Modern Language Association N. S. VII 465* abgedruckte Teil befaßt sich hauptsächlich mit Reiseberichten, historischen und staatswissenschaftlichen Werken. Beigegeben ist ein Verzeichnis der in England gedruckten lateinischen und italienischen Bücher.

II. Das englische Drama vor Shakespeare.

Quellenstudien zu George Buchanan

giebt C. Fries in den «Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum, Geschichte und Litteratur und für Pädagogik, 3. Jahrgang VI 177, 241».

Zunächst sucht der Verfasser die Zeitfolge der Dramen zu ermitteln. Aus einer Vergleichung von Buchanans Selbstbiographie mit einem 1579 geschriebenen Briefe ergiebt sich letzterer als die verläßlichere Quelle. Mit Hilfe dieser äußeren und einiger inneren Zeugnisse läßt sich erkennen, daß die Übersetzung der euripideischen Medea vor Buchanans Aufenthalt in Bordeaux (um 1540) fallen muß; das Stück wurde zunächst als — noch ziemlich unvollkommene — Stilübung verfaßt, später in Bordeaux zum Schuldrama umgearbeitet. Darauf schrieb Buchanan den Baptista, sodann die Alcestis (ebenfalls Übersetzung aus Euripides), schließlich ein zweites Originalstück, den Jephthes.

Als Übersetzer folgt Buchanan dem Vorbilde des Erasmus, der 1506 die Hekabe und die Iphigenie in Aulis übertragen hatte. Wie bei jenem, schwellen auch bei ihm die Dramen im lateinischen Gewande außerordentlich an; wie jener kann auch Buchanan sich nur schwer mit den griechischen Chören abfinden; durch Kürze und Nüchternheit des Ausdrucks wird die lyrische Wirkung fast zerstört. Ganz sauber ist weder die Metrik noch die Sprache der Übersetzung; Verstöße gegen prosodische Gesetze und unlateinische Wendungen sind gar nicht so selten. Besonders auffallend ist eine Vorliebe für griechische Fremdwörter, auch sprachliche Neubildungen werden oft versucht. Der schottische Humanist strebt offenbar danach, seinem Vorbild Seneca — auf dessen Regeln beruht ein guter Teil von Buchanans *'De prosodia libellus'* — möglichst nahezukommen; er erreicht ihn aber doch nur selten, wenn er auch den Durchschnitt des Humanistenlateins weit übertrifft. All diese Mängel treten in seinem späteren Werke, der Alcestis, stark zurück; namentlich hat er in metrischer Beziehung gelernt; die Versmaße der Chöre sind weit reicher und mannigfaltiger geworden.

Sein erstes Originalwerk, *Baptistes sive Calumnia* (die Geschichte von Johannes dem Täufer behandelnd) zeigt eine eigenartige Mischung heimischer und klassischer Elemente. Auf einen griechischen Dialog, den das sechzehnte Jahrhundert als Lucians Werk ansah und bewunderte, weist der Nebentitel *Calumnia,* auf Seneca der rhetorische Schwung in den Chören und den Reden des Johannes; der Inhalt des Prologs, einige Gestalten und stilistische Elemente verraten den Einfluß des

ıchen Lustspiels. Nicht zu erweisen sind Anklänge an Euripides — hätte ihm vorgeschwebt, so hätte Buchanan wohl kaum die Frauenrollen des Stoffes ırücktreten lassen. Die Technik dagegen ist ganz heimisch mittelalterlich: Charaktere sind scharf gezeichnet und antithetisch um den Helden geordnet in den Moralitäten; es fehlt eine genügende Exposition, die Handlung läßt ı Fortschritt vermissen; es überwiegen lange Reden, bei denen sachliche Gespunkte hinter allgemeinen Gedanken zurücktreten. Einzelheiten erinnern an dessen Zwischenspiel über Johannes vielleicht den Anstoß zu dem Drama gab, dessen (verlorenes) Leben des Täufers neben der Bibel als Quelle gedient n mag. So das persönliche Hervortreten des Dichters im Prolog und vor ı die stark reformatorische Tendenz des Stückes, die Gegenüberstellung des ı Glaubensboten und der heuchlerischen Priesterschaft.

Im Jephthes ist Buchanan weit klassischer geworden. Allerdings läßt auch noch die Motivierung zu wünschen übrig, die symbolischen Namen einzelner ren erinnern an mittelalterlichen Brauch, und die Bereitwilligkeit, mit der thes' Tochter in den Tod geht, verrät einen Nachklang der Geschichten von ɜldis und ähnlichen Dulderinnen; auch scheinen manche Einzelheiten aus dem :ösischen *Mistère d'Abraham et Sacrifice d'Isaac* übernommen zu sein, das in Paris aufgeführt wurde. Jedoch hat die Antike weit entschiedenere Spuren rlassen: der Name von Jephthes' Tochter Iphis und die Opferung der Heldin, fast das Wichtigste im Stück verdankt Buchanan unverkennbar der aulischen ;enie, die ein ähnliches Schicksal erlitt; auch die übrigen Charaktere, Versmaß, ɔg, Botenberichte, die Handlung einzelner Auftritte findet dort Gegenstücke, ılnes auch in des Euripides' Hekabe in der Übersetzung von Erasmus; geıtlich kommen auch Anklänge vor an den oben erwähnten pseudo-lucianischen 'g.

Auch vom rein künsterischen Standpunkte aus bedeutet der Jephthes einen ɛchritt. Im Baptistes beeinträchtigt die polemische Tendenz aufs Äußerste den ɪlerischen Wert; hier ist der Dichter ganz bei seinem Stoff und seinen ıkteren; und wenn auch einzelne Ausfälle gegen die Spitzfindigkeit der Priester fehlen, so spielen sie doch eine untergeordnetere Rolle. Auch die Polemik)ramas bewegt sich in höherer Sphäre; Buchanan zeigt an Jephthes' Schicksal ?olgen der thörichten Gelübde; aber auch dem Gegner des Helden, dem ter, läßt er Gerechtigkeit widerfahren; in seinen Mund legt er eine lange ungvolle Rede zur Verherrlichung der Wissenschaft und des neuaufblühenden ealebens.

Über Buchanan vgl. noch S. 285.[1])

ıalds Christus Redivivus und das Oberammergauer Passionsspiel.

Grimalds lateinisches Drama, das seit kurzer Zeit wieder in einem Neudruck ıglich ist (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XIV 369) hat in Deutschland eine eigen-

[1]) In Kochs Zeitschr. f. vergl. Litteraturgesch. N. F. XIII, 241 (1899), hat ränkel einen der Hauptsache nach bibliographischen Aufsatz über Andrea ıa, Johann Spangenberg und das *Bellum grammaticale* mit Abdruck zahler Rohnotizen veröffentlicht. Doch scheint er das anglo-lateinische Drama, n Jahrbuch 34, 271 ausführlich behandelt ist, nur dem Namen nach zu kennen. dieses Stück hat daher die Arbeit, die auch in Bezug auf die Quellen keine ı Resultate ergiebt, nur nebensächliche Bedeutung. W. K.

artige Geschichte gehabt, wie Johannes Bolte (Archiv für neuere Sprachen nachweist. Der erste (Kölner) Druck von 1543 muß in Deutschland ziemli breitet gewesen sein, wie die Zahl der hier erhaltenen Exemplare bewe demselben Jahre kam ferner zu Augsburg ein Nachdruck heraus, und nach veranstaltete das St. Annengymnasium jener Stadt zu Ostern 1556 eine ſ aufführung. Das Stück muß Erfolg gehabt haben; denn zehn Jahre spä scheint ein Passionsstück des Augsburger Schneiders, Schulmeisters und] singers Sebastian Wild, das zum Teil unzweifelhaft auf dem Schuldrama Da Wilds Tragödie die Quelle für das Oberammergauer Passionsspiel gewor lebt also Grimalds Drama noch heute in Deutschland fort.

William Hunnis.

Über diesen untergeordneten Dichter der ersten elisabethinische († 1597), der auch als Dramatiker hervorgetreten ist und bei den ber Festlichkeiten zu Kenilworth mitgewirkt hat, bringt Charlotte Carmichael (Athenaeum 1900, I 410) einige Urkunden bei, die auf einige Punkte seines neues Licht werfen. Er soll auch der Verfasser der anonymen History o and Esau (Dodsley II 185) sein, wie Frau Stopes a. a. O. 538 zu beweisen v

Tom Tyler and his Wife.

In den *Publications of the Modern Language Association of America* . veranstaltet Felix E. Schelling eine Ausgabe des so benannten Schwanl nach der zweiten Auflage von 1661; der Originaldruck, den Ritson in das Jal setzte, ist verloren gegangen. Der Verfasser ist unbekannt; die Entstehu muß zwischen 1547 und 1571 liegen, dem letzteren Jahre wohl näher. D leitung des Herausgebers ist äußerst knapp gehalten; vor allem vermil Genaueres über den litterarhistorischen Wert des Stückes, der allein den ⁄ eines so traurigen Machwerkes rechtfertigen kann. Das Stück ist interess entfernte Vorstufe zur «Zähmung der Widerspenstigen» — es enthält die lichen Leiden des armen Tom und einen Versuch, sich wieder Respekt im zu verschaffen: Einer seiner Freunde giebt sich für Tom aus und prüg handfeste Gattin weidlich durch. Einen Augenblick hat sie vor ihrem ve lichen Bezwinger Respekt, als aber dieser in einer schwachen Stunde d heimnis enthüllt, geht der alte Reigen wieder an, und zwar schlimmer als Der Name der Gattin (Strife) und ihrer Freundinnen, ferner das Auftret Allegorien erinnern an die Moralitätentechnik, eine der letzteren, Destinie, einen schwachen Einschlag antiken Geistes zu verraten; von ihr erfährt der daß er zum Unglück geboren sei und diesem nicht entgehen können, ein Aus dem aber der Schluß des Dramas aufs Schärfste widerspricht: Patience tr und ihre milden Worte führen zur allgemeinen Versöhnung.

Das anonyme Drama **Sir Clyomon and Sir Clamydes** möchte Kittredge *(Journal of Germanic Philology II 8)* Thomas Preston zuscl Der Vice des Stückes Subtle Shift spielt nicht nur dieselbe Rolle wie Aml im Cambyses, sondern führt diesen auch ausdrücklich als eine Art Vor (Scene 6, Bullens Ausgabe II 131); ferner finden sich äußerst auffallende w Übereinstimmungen zwischen beiden Dramen (vgl. Camb. 861—72 und Sir C Scene VIII 17 ff, 27 ff, 60 ff).

III. Shakespeares Familie.

Shakespeares Urgrossvater.

Im *Athenaeum* 1900 I 219 veröffentlicht Edward J. B. Scott einige Auszüge s den Registern von St. Margarets Church in Westminster:

'Firme terrarum infra Sanctuarium. De firma alterius tenementi nuper ɔhannis Shakespers per annum XXI s VIII d hoc nil.' Datum: Michaelis ?—23 Heinrich VII (1506/07).

'De tenemento annexo nuper in tenura Johannis Shakespers ad. XXI s 'III d per annum hoc anno nil quia vacat.' Datum: Michaelis 23—24 Heinrich VII 507/08).

Die letzte Eintragung für das nächste Jahr 1508/09 lautet genau so; nur ist ɪr Name diesmal Shakesper geschrieben.

Aus diesen Belegen geht hervor, daß ein John Shakespeare vor 1506/07 in ımittelbarster Nähe des königlichen Palastes ein Grundstück inne hatte. Er ıß über beträchtliche Mittel verfügt haben, da die Pachtsumme den Durchschnitt ɪit übersteigt. Es ist möglich, daß dieser John Shakesper der mythische Ur-ɔßvater des Dichters ist, dessen Verdienste um die Lancasters bei der Bewerbung ı das Wappen hervorgehoben wurden.

Andere Shakespeares.

Im *Athenaeum* 1900 I 763 beschäftigt sich Charlotte Carmichael Stopes mit m Vorkommen des Namens Shakespeare in London. Es werden nachgewiesen:

Matthew Shakspeare, heiratet am 5. Februar 1567 Isabel Peele zu Christ urch, Newgate Street. Ihre Kinder sind Johanna, Francis, Jane, Robert, Thomas; zu (?) Hugh.

Thomas Shakspeare, *'royal messenger'*, erwähnt 1572—77.

William Shakspeare, in St. Helen's Parish, Bishopsgate, erwähnt 1598 (von ıigen mit dem Dichter identifiziert).

Jane Shackspeare, Tochter Williams, begraben am 8. August 1609 in Clement's Danes.

John Shakespeare, heiratet am 22. Januar 1589 Dorothea Dodde in der Ge-ɪinde St. Martin's in the Fields. Beider Tochter Mary wird getauft am . Dezember 1593, Johns Gattin am 6. August 1608 begraben; die Kosten der isetzung sind recht hoch. John wird bis 1618 noch häufiger erwähnt.

Kaum auf den letzten wird zu beziehen sein der Vermerk im Beerdigungs-ɡister derselben Kirche vom 18. Juli 1646 *'John Shakespeare, a man'*.

Johne Shakespear heiratet am 3. Februar 1605 Mary Godtheridg zu Clement's Danes. Eine Reihe von Kindern setzen die Familie weiter fort, ɪten jedoch kein weiteres Interesse.

Einen Namen Ellinor Shakespeare weist W. B. Gerish *(Notes and Queries, series VI)* nach aus Great Amwell (Herts); er heiratete im Jahre 1593.

IV. Einzelne Werke Shakespeares.

Verlorne Liebesmüh.

Zahlreiche Parallelstellen zwischen diesem Stück und den Sonetten weist F. McClumpha in *Modern Language Notes XV 335* nach und giebt so eine ıkenswerte Ergänzung zu den einschlägigen deutschen Arbeiten, die dem Ver-ser jedoch gänzlich unbekannt geblieben sind.

Die Frage nach der Entstehung Heinrichs VI. wirft von neuem auf John Bell Hennemann (*Publications of the Modern Language Association XV 290*). Er giebt eine eingehende Analyse des ersten Teils und weist ähnlich wie Brand (Schlegelsche Übersetzung II 239) nach, daß sich aus dem Stück ein besondere «Talbotdrama» herausschälen läßt, dem ein kürzeres «Heinrichdrama» beigegebe ist, enthaltend einige Scenen auf englischem Boden voll von Adelsstreitigkeite Das Talbotdrama schließt sich enger an die Chroniken an als der andere Teil un macht einen älteren Eindruck, es ist voll von Schlachtscenen, Soldatenmärsche eingestreuten französischen Brocken, mythologischen Zitaten und religiösen An spielungen. Mit dem Heinrichdrama ist es durch eine Reihe von Scenen verbunde die letzte dieser Verzahnungen (Suffolks Werbung um Margarete) hat außerdem de Zweck, zu den beiden folgenden Stücken überzuleiten. So deutlich zeigt sich de erste Teil als Vorbereitung zu den übrigen Lancasterdramen, daß diese auch oh jenen existieren können, daß also 1 Heinrich VI erst nach den beiden anderen Teilen en standen sein kann (?); der eigentliche Plan des Dichters wäre also eine Dramatisieru der Rosenkriege gewesen (2 und 3 Heinrich VI); 1 Heinrich VI und Richard I wären als Prolog und Epilog hinzugefügt worden.

Es scheint nun, als ob es bereits ein altes Talbotdrama gab, das von de Dichter für seine Zwecke umgestaltet wurde. Wie sich einzelne Thaten und Red des Bastards Faulconbridge nur durch das alte König-Johann-Stück erklären lasse würde das verlorene Drama vielleicht auf die Figuren des Master Gunner u seines Jungen helleres Licht werfen, ebenso auf die merkwürdige Rolle der Jun frau von Orleans. Auch einige Widersprüche finden so vielleicht eine Erklärun in Akt I 3 wird Winchester wiederholt als Kardinal bezeichnet, V 3 erregt sei Erhebung zu dieser Würde lebhaftes Erstaunen. Die Kämpfe beim Rückzuge v Orleans werden I 1 von einem Boten erzählt, dann II 1 genau so vor den Aug des Zuschauers dargestellt. Ebenso wird die Geschichte von Fastolfs Feigheit III aufgeführt, I 1 und 4 jedoch bereits als geschehen vorausgesetzt; ein Nachkla dieser Scenen scheint Falstaffs feige Flucht und Verbannung in Heinrich IV sein. Die Scene IV 1 ist ferner offenbar eine Umbildung von III 4. Auch d Verhältnis des Dramas zu den Chroniken läßt sich durch die Annahme ein Talbotstückes am leichtesten erklären; alles, was sich nicht in jenen findet, dür (ähnlich wie im König Johann) auf Rechnung des Mittelgliedes zu setzen sein, der Auftritt mit der Gräfin von Auvergne, einige Scenen der Jungfrau v Orleans u. dgl.

Eingehend analysiert der Verfasser das Talbotdrama. Es zeichnet sich a durch idyllische Scenen (der Held und sein Sohn IV 2—7), Monologe, zusamme fassende Übersichten, Prophezeihungen. Besonders betont wird die Liebe zwisch Vater und Kind: Talbot und Sohn, Johanna und ihr Vater, der Büchsenmeis und sein Junge. Vor allem aber fällt auf die Neigung des Dichters, ähnlic Situationen zu wiederholen: Die Scenen zwischen Gloster und Winchester a Turm (I 3 und III 1) und im Parlament sind bis auf die Episoden parallel g baut; zwischen der Scene im Tempelgarten und der im Parlamente herrschen au fällige Übereinstimmungen (II 4 und III 1); der Streit zwischen Plantagenet u Somerset wird von ihrem Gefolge nachgebildet (IV 1), usw.

Was die Verfasserfrage anbetrifft, so erklärt sich Hennemann mit erfreulich Entschiedenheit gegen die Vermutungen Fleays, der so ziemlich für jeden Auftr

einen anderen Autor bereit hält; aber auch Shakespeare möchte er nicht das ganze Stück zuschreiben, sondern sieht in ihm nur den Umarbeiter eines alten Dramas vom Nationalhelden Talbot.

Neue Beiträge zur Erklärung des Sommernachtstraums

giebt Gregor Sarrazin (Archiv für neuere Sprachen, CIV 67), wobei besonders auf Scenerie und Staffage eingegangen wird. Daß die Hochzeit des Theseus und der Hippolyta auf einen Maineumond verlegt ist (I 1, 10, 83), hat keine aktuelle Bedeutung; das von Sarrazin früher ermittelte Aufführungsdatum (2. Mai 1594) trifft nicht mit dem Maineumond dieses Jahres (10. Mai 1594) zusammen; aber diese kleine Verschiedenheit ist nicht bedeutend genug, um die Datierung zu ändern, zumal die Scenerie keineswegs den Neumond voraussetzt; vielmehr wird an verschiedenen Stellen der Mond als scheinend vorausgesetzt (I 1, 209, II 1, 60, III 1, 52, 203, V 1, 378). Daß die Vorstellung zur Frühlingszeit und bei außergewöhnlicher Gelegenheit stattfand, dafür sprechen verschiedene Anzeichen: Die Scenerie ist fast durchgehend nächtlich (die gewöhnlichen Aufführungen fanden am Nachmittag statt), Frühlingsblumen und Vogelgesang werden wiederholt erwähnt. Mit Fleays Vermutung, daß das Lustspiel am 26. Januar 1595 (also im Winter) bei der Vermählung des Grafen Derby, William Stanley, mit Lady Elizabeth Vere, gegeben wurde, läßt sich die Scenerie nicht vereinigen; jedoch ist es möglich, daß das Brautpaar doch eine gewisse Beziehung zum Drama hat; Elizabeth Vere war ursprünglich dem Grafen Southampton zugedacht, dieser aber hatte sich von ihr zurückgezogen, wie Demetrius von Helena; von einer Verbindung zwischen ihr und William Stanley war aber spätestens im Sommer, höchstwahrscheinlich im Frühjahr 1594 die Rede; Elizabeth Vere kann sich also damals in demselben Dilemma befunden haben, wie Helena im dritten Akt des Sommernachtstraums: verschmäht von dem Einen, umworben von dem Andern. Andererseits erzählte man sich damals allerlei über vergebliche Werbungen Southamptons um Lady Bridget Manners, so daß es auch für das andere Liebespaar Parallelen giebt. Die Zwistigkeiten im Elfenreiche lassen ebenfalls eine allegorische Deutung zu: der Zwist zwischen Oberon und Titania erinnert an das damals schon gespannte Verhältnis zwischen der Königin und ihrem Günstling Essex, und die eifersüchtige Neigung beider zu einem schönen Pagen ließe sich auf den jungen Southampton beziehen, der bei Elisabeth in Gunst stand und zugleich des Grafen Essex intimer Freund war. Immerhin ist diese Beziehung, wenn überhaupt vorhanden, nur sehr vorsichtig angedeutet; für die Königin hat der Dichter ja eine besondere Huldigung eingestreut. Bemerkenswert ist noch der Einfluß Chaucers, der sich nicht nur in einzelnen Motiven geltend macht, sondern vor allem im Gesamtcharakter des Lustspiels, der phantastischen Mainachtstimmung, der ironisch-humoristischen Färbung, in dem bunten Durcheinander von würdig-pathetischen, graziös-phantastischen und burlesken Figuren. Auch an etwas Selbstpersiflage ist zu denken; sie scheint nicht nur im Pyramusspiel zu liegen mit seinen deutlichen Beziehungen zu Romeo und Julia, sondern in den ganzen Scenen zwischen Titania und dem Schauspieler Zettel: der ungebildete Komödiant wagt es, ins Reich der Elfenkönigin einzudringen; zur Strafe wird er mit einem Eselskopf bedacht; aber die Gunst der Königin wird ihm doch zu Teil, wenn auch nur für die kurze Dauer eines Sommernachtstraums.

Der Charakter des Brutus im Julius Caesar

erfährt in der *Saturday Review* XC 395 eine eigenartige Beleuchtung; Brutus soll kein unpraktischer, heißblütiger Idealist sein, sondern ein puritanischer Heuchler, der zuletzt selbst an die edlen Motive glaubt, die er stets im Munde führt und zum Schluß von der verdienten Strafe ereilt wird.

Über Cäsar vgl. noch S. 39.

Zur Vorgeschichte der Hamletsage.

Ein interessanter Aufsatz von Otto L. Jiriczek beschäftigt sich mit einer persischen Sage, die sehr bemerkenswerte Übereinstimmungen mit der Hamletgeschichte aufweist: König Afrasiab läßt auf Anstiften seines tückischen Bruders Gersimas seinen Schwiegersohn Sigawusch ermorden. Auf Bitten des getreuen, bejahrten Ratgebers Piran entgeht der nachgeborene Sohn des Ermordeten, Kei Chosro, demselben Schicksal; der Knabe wird, ohne seine Abkunft zu kennen, im Gebirge bei Hirten aufgezogen. Von Angst geplagt, trachtet der Schah dem Kinde nach dem Leben. Auf den Rat Pirans stellt Kei Chosro sich blödsinnig, antwortet auf alle Fragen falsch, legt jedoch einen geheimen Sinn in jede Aussage, der sich auf seine Lage bezieht und den niemand versteht. Durch diese List rettet er sein Leben, wird später Herrscher von Iran, tötet Afrasiab und Gersimas. — Es ist klar, daß diese Erzählung mit der Hamletsage in Verbindung stehen wird, aber auch mit der klassischen Brutussage, deren Held Brutus ebenfalls einen nahen Verwandten durch einen anderen Angehörigen verliert, durch vorgespiegelten Wahnsinn dem gleichen Schicksal entgeht und schließlich den Frevel rächt. Die uns geläufige nordische Version steht im Allgemeinen der persischen Fassung näher als der römischen, jedoch zeigt sie auch mit der letzteren nahe Parallelen: Brutus wird mit den zwei Söhnen des Tarquinius zum delphischen Orakel gesandt; er opfert dort seinen mit Gold gefüllten Reisestab als Symbol des verborgenen Verstandes. Hamlet geht mit zwei Begleitern nach England, räumt sie aus dem Wege, läßt sich das Wergeld zahlen und verbirgt es in zwei hohlen Stäben; in der Heimat nach seinen Gefährten befragt, weist er die Stöcke vor — »das sind sie«. Eine vierte Fassung der alten Geschichte scheint in einer keltischen Sage vorzuliegen; dort reißt ein frevelhafter König die Herrschaft an sich, wird aber von dem Helden der Erzählung, der sich wahnsinnig gestellt hat, schließlich gestürzt. Die Ähnlichkeit zwischen der persischen und der nordischen Version wird besonders auffallend, wenn man die isländische Ambalessage heranzieht, die teils auf Saxos Bericht, teils auf einem Volksmärchen beruht: hier findet sich der getreue alte Ratgeber wieder, der die Familie des gestürzten Fürsten behütet, ebenso der Aufenthalt des jungen Helden bei den Hirten. Das Verhältnis der einzelnen Versionen festzustellen, ist schwierig; am wahrscheinlichsten dürfte es sein, daß alle angeführten Sagen Erscheinungsformen eines Wanderstoffes sind, der bei den verschiedensten Völkern auftaucht. Zu viel Schlüsse wird man aus den Übereinstimmungen nicht ziehen dürfen; Geschichten von Helden, die sich durch vorgespiegelten Wahnsinn ihren Verfolgern entziehen, können bei allen Völkern entstanden sein; naheliegende Beispiele sind Davids Rettung vor den Philistern (1. Sam. 21), und Odysseus, der sich verrückt stellt, um nicht in den Krieg ziehen zu müssen.

Zu dem **Schauspiel im Hamlet** und seinem Platz im Rahmen des Stückes findet W. W. Comfort (*Athenaeum* 1900 II 588) eine Analogie im Provenzalischen.

In der Chanson de geste von Daurel und Beton (einer Fortsetzung des auch im Englischen bekannten Bueve de Hanstone, im zwölften Jahrhundert verfaßt) vereinigen sich die beiden Helden, um sich an dem Grafen Gui zu rächen, der jedem von ihnen einen nahen Verwandten geraubt hat. Sie beschließen, Daurel soll dem Grafen ein Lied vortragen, das er nicht gerne hören wird; so wie Gui das Schwert zieht, soll Beton ihn töten. So geschieht es: Daurel singt das Lied vom verruchten Verräter Gui; der Beleidigte ergreift sein Messer; aber Beton kommt ihm zuvor und tötet den Grafen.

Im Magazin für Litteratur LXIX 8, 163, 179, 324, 356, 555, 575, 736, 752 setzt Eugen Reichel seine Studien über **Hamlet** in der Jahrbuch XXXVI charakterisierten Weise fort. Als Probe von Reichels Methode genüge der Umstand, daß er (S. 579) Spensers Klage über den Tod des Schauspielers Willie (Tears of the Muses 208) auf Shakespeare bezieht; — und danach Shakespeares Tod in das Jahr 1586 setzt.

Zur Darstellung des Hamlet

nimmt Ludwig Barnay das Wort in der Deutschen Revue (1901, S. 103). Eins pflegt man im Charakter des Hamlet nicht genügend zu beachten: den Kampf zwischen dem heißblütigen, willenstarken Dänen und dem bedächtig wägenden deutschen Humanisten. Vor seinem Aufenthalt in Wittenberg wird Hamlet sich von seiner Umgebung kaum unterschieden haben; und von dieser entwerfen die übrigen Gestalten des Stückes ein klares Bild; auch das wenige, was wir von Hamlets Vater wissen, gestattet einige Schlüsse. Der alte König war stolz, kriegerisch, schön und liebte seine Gemahlin innig: aber Horatio, der doch jedenfalls die Herrscherfamilie genau kannte, hält es für möglich, daß der ruhelose Geist in seinem Leben Schätze erpreßt habe. Über geistige Eigenschaften schweigen Hamlet und Horatio; sie werden jedenfalls am Hofe zu Helsingör nicht gerade hoch im Kurse gestanden haben.

Aus dieser Atmosphäre, wo lediglich die starke Faust geachtet wurde, kommt der Kronprinz Hamlet nach Wittenberg. Andere Anschauungen, neue Lehren stürmen auf ihn ein und müssen notwendig sein ganzes Wesen in einen Kampf des Angeborenen und Anerzogenen gegen das Neue, zur Erkenntnis gewordene versetzen. In diesem inneren Widerstreit ruft ihn die Nachricht vom Tode seines Vaters nachhause. Und der Kampf zwischen dem Dänen und dem deutschen Humanisten tritt hier in sein entscheidendes Stadium.

Die angeborene und anerzogene Kraft verläßt Hamlet im ganzen Stücke nicht; immer ist er im ersten Anlaufe zur That geneigt; erst das Denken hindert und bricht seinen Willen. Hat er zum Spintisieren keine Zeit, so vollzieht er auch sofort seine Entschlüsse; die Ermordung von Polonius, Rosenkranz und Güldenstern beweisen es augenfällig, und bei näherem Zusehen finden wir, daß er auch sonst rasch zum Handeln bereit ist. Sofort ist er entschlossen, den Geist anzureden, «gähnt auch die Hölle selbst und hieß ihn ruhig sein»; ohne Besinnen wagt er sein Leben, indem er dem Könige das verfängliche Schauspiel vorführt und sich ziemlich deutlich als geistigen Urheber bekennt, und noch mehr indem er der Mutter sein Geheimnis preisgiebt und sich dem rachedürstigen Laertes, dem ausgezeichneten Fechter, vor die Klinge stellt, u. dgl. m.

Dieser Hamlet wird nun in der Regel so dargestellt, daß wir schon nach den ersten Worten die klare Empfindung haben: «Dieser Mann ist zu jeder ernst-

lichen That unfähig». Wozu dann aber das Stück? Nein, Hamlets Anlauf zur That ist stets voll und ganz, leidenschaftlich und entschlossen, also mit voller Kraft darzustellen; aber die Bedenklichkeit, die ihn zurückhält, muß ebenso stark sein. Mit gleicher Kraft und nicht mit gleicher Schwäche müssen beide Elemente wirken; ohne alle Klügeleien muß Hamlet mit dem Herzen gespielt werden, nicht mit dem Kopfe; nur dann kann er auch Herz zu Herzen schaffen.

Zur **Vorgeschichte von Troilus und Cressida** sei genannt ein Aufsatz von J. W. Broatch (*Journal of Germanic Philology* II 14); hier wird nachgewiesen, daß Chaucer aller Wahrscheinlichkeit nach Guido von Colonna überhaupt nicht benutzte, sondern neben Boccaccios Filostrato nur Benoit de St. More.

Quellenstudien zum Wintermärchen

giebt Karl Fries in den Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik VI 557. Er findet in dem mittelniederländischen «Abel spel van Esmoreit» (Handschrift aus dem 15. Jahrhundert herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben 1838 und H. R. Moltzer, De middelnederlandsche dramatische Poęzie, Groningen 1875) eine große Ähnlichkeit mit Greenes Novelle Pandosto, der Quelle zum Wintermärchen:

Dem Könige von Sizilien wird durch einen selbstsüchtigen Verwandten Robbrecht, sein Sohn Esmoreit geraubt und nach Damaskus verkauft; Robbrecht lügt dem bekümmerten Vater vor, seine Gemahlin, eine ungarische Prinzessin, sei ihm untreu geworden, das Kind sei ein Sprößling ihres Treubruchs und sie habe es wahrscheinlich getötet. Der König glaubt diesen Anklagen und läßt seine Gattin ins Gefängnis werfen; ihre Unschuldsbeteuerungen werden mißachtet. Esmoreit wächst unterdessen am Hofe des Königs von Damaskus auf und gewinnt die Liebe von dessen Tochter Damiet. Durch einen Zufall erfährt er, daß man hn für ein Findelkind hält und macht sich auf, um seine Eltern zu erkunden. Er kommt auch nach Sizilien zum Kerker seiner Mutter, und da ihm Damiet die Windeln mitgegeben hat, in denen er einst nach Damaskus gebracht worden war, kommt es bald zur Erkennung. Esmoreit klärt den König über die Unschuld seiner Gemahlin auf, die schwer gekränkte Königin wird aus dem Kerker geholt und verzeiht ihrem reuigen Gatten; schließlich erscheint Damiet, die ihren verschollenen Geliebten sucht, in Sizilien; Esmoreit und Damiet werden ein Paar, und mit dem Ausblick auf eine bessere Zukunft schließt das Stück.

Die Ähnlichkeit mit dem Wintermärchen ist unverkennbar. In beiden haben wir die ungerechte Beschuldigung und langjährige Gefangenschaft der Königin von Sizilien, die Entfernung und glückliche Rettung des Kindes, das Liebesidyll im fernen Lande, die Heimkehr des jungen Paares und die Rehabilitierung der Königin. Der wichtigste Unterschied gegenüber dem Wintermärchen und dem Pandosto besteht darin, daß in dem niederländischen Stück alle Verwicklungen durch die Ränke eines Verwandten, in den englischen Bearbeitungen durch den Irrtum des Königs selbst entstehen und daß die Rollen von Sohn und Tochter vertauscht sind; dem Esmoreit entspricht Perdita, der Damiet Florizel. Beachtenswert ist ferner, daß bei Greene die Königin in der Gefangenschaft stirbt, während sie bei Shakespeare und im Esmoreitspiel gerettet wird.

Die mittelniederländische Sage läst sich noch weiter verfolgen. Esmoreits Mutter ist die Tochter des Königs von Ungarn, und von einer schmählich verfolgten ungarischen Königstochter Bertequine handelt ein französisches Mirakelspiel

(Miracles de Nostre Dame, her. v. P. Paris und U. Robert), das die Sage von ler verfolgten Gattin mit dem Apolloniusmotiv vom blutschänderischen Vater vereinigt. Bertequine flieht vor den sündhaften Werbungen des eigenen Vaters und wird nach vielen Gefahren die Gemahlin des Schottenkönigs. Ihre Schwiegermutter eschuldigt sie des Ehebruches; Bertequine wird in einem Boote ausgesetzt; um Schluß bringt die Vermittelung des Papstes alles zu einem glücklichen Ende. ie Ähnlichkeiten im Stoff, sowie zahlreiche französische Wendungen machen es ahrscheinlich, daß der Dichter des Esmoreit die Sage von der Ungarfürstin kannte.

Die Geschichte von der verleumdeten Gattin findet sich weiter in mehreren anzösischen Sagen des Kreises von Gottfried von Bouillon und vom Schwanenter; die Kombination mit dem Apolloniusmotiv ist zu belegen in den französischen en Manekine und Mai und Beaflor, sowie in einem Gedicht Deu tochter des niges von Reuzen (v. d. Hagen, Gesamtabenteuer II 591 ff.), und da dürfte es hl kein Zufall sein, daß das Apolloniusmotiv sich im Perikles findet, und bei ene die Gemahlin des auswärtigen Königs, bei Shakespeare Hermione selbst als chter des Zaren oder des großen Kaisers von Rußland bezeichnet wird. In irgend er Form wird also die Sage von der Tochter des Reußenkönigs einem oder beiden englischen Dichter bekannt gewesen sein. Auch die Neubelebung versteinerter rsonen, wie sie im Wintermärchen vorkommt, findet sich in verschiedenen Erlungen von der verfolgten Gemahlin. Für die letzte Scene ist vielleicht auch die Pygmalionsage zu erinnern, die Marston *(The Metamorphosis of Pigmalion's age)* 1598 bearbeitet hatte; manche einzelne Züge von Marstons Epos findet sich Wintermärchen wieder.

Auch die Alkestis des Euripides scheint Shakespeare vorgeschwebt zu haben gl. Shakespeare-Jahrbuch XXXV, S. XIII und XXIII), vielleicht in Buchanans ersetzung, die bald nach Edwards' Damon und Pythias (1546), vielleicht am August 1546, bei Hofe gegeben wurde — wenigstens deuten eine Reihe gechtiger Gründe darauf.

Für Shakespeares Bekanntschaft mit Buchanan spricht übrigens auch, daß die orte Mark Antons (Julius Cäsar III 2) *'The evil that men do, lives after them; e good is oft enterred with their bones'* stark erinnern an Buchanans Baptistes nde des dritten Aktes): *Quod bene patraris, gratia ilico perit, Quod male raris, nullus obliviscitur.*

Über Wintermärchen und Sturm vgl. ferner S. 299.

H. A. Clapp (*Atlantic Monthly*, 86, p. 127) suggests that the words of millo, *Winter's Tale*, act 1 sc. 11, in which he refuses to assassinate the ng of Bohemia, may not improbably have been uttered within a few months er the assassination, May 14, 1610, of King Henry of Navarre, by Ravaillac, l the horrible death of the murderer a fortnight later. This would date the y in 1610 rather than 1611. (G. B. Ch.)

Zur Datierung der Sonette

nmt Richard Garnett (*Literature* 1900 I 211) das Wort. In dem Verse LXVI 9, *rt made tongue-tied by authority'*, möchte er eine Anspielung auf Zeitereignisse hen. Am 28. Juli 1597 befahl der Geheime Rat den Abbruch zweier Theater, d obgleich dieser Befehl nicht durchgeführt wurde, mußte er in Schauspielereisen große Entrüstung erregen. Ungefähr gleichzeitig wurde dem Theaterunterhmer Henslowe die Spielerlaubnis entzogen, weil Nashs *Isle of Dogs* Anstoß

erregt hatte, und der unglückliche Dichter mußte einige Monate im Gefängnis zubringen. Wenn Shakespeare diese Vorgänge bei der Abfassung des Sonetts im Sinne hatte, kann es vor Juli 1597 nicht geschrieben sein, und dies würde sich mit der Pembroketheorie recht gut vereinigen lassen, da im August desselben Jahres die Eltern William Herberts diesen zur Heirat zu veranlassen suchten. Auch die Bezeichnung der Widmung «Mr. W. H.» (die jedoch aus dem Jahre 1609 stammt! W. D.) würde passen, da Pembroke erst im Jahre 1601 den Grafentitel erhielt.

Ob man in dem genannten Werke eine Anspielung auf Zeitereignisse sehen kann, ist fraglich. In *Literature* 1900 I 229 erinnert T. Le Marchant Douse mit Recht daran, daß die fragliche Zeile mit einer ganzen Reihe anderer parallel läuft, die sämtlich nur allgemeine Klagen des Dichters sind. Einen von diesen Versen '*Needy nothing trimmed in jollity*' ebenso zu interpretieren (*Needy nothing* = Pierce Penniless = Nash! vgl. A. Hall, ebd. 248) halte ich für völlig unmöglich. Einen Mann, der soeben eine längere Gefängnishaft durchgemacht hat, von der Hauptstadt, der Stätte seines Wirkens verbannt ist und in größter Dürftigkeit lebt, wird man wohl schwerlich *trimmed in jollity* nennen.

William Harvey und die Widmung von Shakespeares Sonetten.

Im *Athenaeum* 1900 II 154 sucht Charlotte Carmichael Stopes aufs Neue Sir William Harvey mit dem viellumstrittenen W. H. der Sonette zu identifizieren. (Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXV 357). Harvey war ein einflußreicher Mann an Elisabeths Hofe, zeichnete sich 1588 im Armadakampfe, 1596 vor Cadix, 1597 vor Fayal aus und wurde am 27. Juni 1596 geadelt, später noch zum Baron de Roos und Lord Harvey von Kidbrooke erhoben. Im Mai 1598 heiratete er die Mutter des Grafen Southampton, die Witwe des Sir Thomas Heneage, und bei deren Tode (1607) erbte ihr Sohn zwar den wertvollsten, Harvey aber den größten Teil des Nachlasses. Es ist nun sehr wohl möglich, daß sich in dem Nachlasse der Lady eine Abschrift, oder sogar das Original von Shakespeares Sonetten an Southampton befand (so lange Southampton selbst noch lebte, ist wenigstens das letztere höchst unwahrscheinlich! W. D.), und daß Harvey das Manuskript dem Buchhändler Thorpe zum Druck überließ. Wenn sich nun auf dem Vorsatzblatt der Handschrift ein *true-love knot* befand, wie er damals oft als Verzierung angebracht wurde, geschmückt mit den Initialen der beiden Freunde W(illiam) und H(enry), so ist es möglich, daß Thorpe die Inschrift mißverstand und in seinem hohen Auftraggeber den Adressaten der Gedichte sah. Daß Harvey als «Mr. W. H.» angeredet wurde, kann nicht auffallen, da einfache Adlige wie er in gleichzeitigen Urkunden häufig als *master* bezeichnet wurden. Nimmt man noch hinzu, daß Harvey im Jahre 1608 sich zum zweiten Male verheiratet hatte (mit Cordelia Ansley of Lee), so ist es (nach Frau Stopes) völlig erklärlich, daß Thorpe ihm wünscht *all happinesse and that eternitie promised by our ever-living poet*.

Einige kleinere Beiträge zur Sonettenfrage mögen hier folgen: Neue Beispiele für den Gebrauch von *to beget* = *procure* weist Sidney Lee (Athenæum 1900 I 250) nach aus Cotgraves französisch-englischem Wörterbuch (1611), Skinners *Etymologicon Linguae Anglicae* (1671), Robertsons *Phraseologia generalis* (1681) und Sewels *Dictionary of English-Dutch* (1691), ferner aus Shakespeares Lucretia 1005 (?) und anderen zeitgenössischen Werken (vgl. *Life of Shakespeare* 405); er zeigt ferner, daß das Präfix *be-* im 16. Jahrhundert oft gesetzt und ausgelassen wurde, ohne

daß der Sinn sich dadurch änderte (vgl. die romanischen Vorsilben im Mittelenglischen!); *beget* und *get*, *become* und *come*, *long* und *belong* konnten daher ohne wesentlichen Unterschied gebraucht werden, so daß *get* auch öfters die Bedeutung «erzeugen» (= *beget*) annahm, so Othello I 3, 191, Ant. Cleop. III 13, 107, Coriol. IV 5, 240. Über die Beweiskraft dieser Beispiele hat sich ein Streit zwischen Lee und Dowden erhoben (ebd. 315, 345, 379), an dem auch Samuel Butler u. A. sich beteiligen. Unter letzteren verdient hervorgehoben zu werden C. Trice Martin, der S. 316 die kühne Behauptung aufstellt '*become*' (in einem gewissen Beispiel) '*is merely the participle of 'come', as 'begone' is of 'go'* — ?!

Schließlich sei erwähnt ein Einwand, den Fernand Henry (Literature, 1900 I 320) gegen Lees Theorie über W. H. erhebt: Hall (Lees W. H.) war spätestens seit 1608 selbst als Drucker thätig; wäre es glaublich, daß er ein so wichtiges Manuskript, wie Shakespeares Sonette, einem anderen zur Veröffentlichung überlassen haben würde?

Zur Texterklärung

sind auch in diesem Jahre, namentlich in den *Notes and Queries* (9. Serie V, VI) mannigfache Beiträge von sehr verschiedenem Wert erschienen. Beachtenswert dürfte Folgendes sein:

Das auffallende Bild in Romeo und Julia II 3, 3 *Flecked darkness like a drunkard reels from forth day's path and Titan's fiery wheels* findet sich wieder bei Drummond von Hawthornden: '*Night like a drunkard reels Beyond the hills to shun his* (= Titans) *flaming wheels*' (Alexander Leeper, NQ VI 5).

Merch. Venice II 2, 47 '*by God's sonties*' erklärt Skeat (NQ VI 486) als eine Entstellung von '*by Gods sainty*' (afz. *sainte* < *sanctitatem*). Ein Plural-s ist hinzugefügt (vgl. *zound-s*, *'snails*); auch frz. *santé* scheint eingewirkt zu haben.

Schwierigkeiten bereitet Julius Cæsar II 1, 204 f. *Unicorns may be betrayed with trees, And bears with glasses.* Der erste Vers spielt auf eine im ganzen Mittelalter bekannte Sage an, während man für den zweiten keine befriedigende Erklärung weiß. Weder Plinius noch Claudian, auf den Steevens ohne nähere Angaben verwies, bieten eine Parallele. Am nächsten kommt unserem Verse eine Erzählung vom Tigerfang, die sich in John Maplets Kompilation *A greene Forest or a naturall Historie* (1567) findet: um einem Tiger zu entgehen (!), stellt man Spiegel in seinen Weg; er sieht sein eigenes Bild und bleibt verwundert stehen; der Jäger hat Zeit zu entschlüpfen. (vgl. Percy Simpson NQ V 393, VI 203). Siehe Nachtrag.

'*While the grass grows*' — *the proverb is something musty.* Hamlet III 2, 358. Hierzu hatte Malone zwei Beispiele aus dem 16. Jahrhundert angeführt. G. L. Kittredge (*Journal of Germanic Philology* II 7) verfolgt das Sprichwort bis ins Mittelalter hinein. Capgrave († 1464) sagt z. B. Rath. II 253 *The grey hors whil gres groweth, May sterue for hunger, thus seyth the prouerbe.* Im Jahre 1243 schreibt ferner der italienische Graf Simon von Chieti: *Timemus ne illius uulgaris prouerbij locus adueniat, . . . Dum herba crescit equus moritur.*

'*It is the green-eyed monster which doth mock The meat it feeds on*' Othello III 3, 166. Unter dem *green-eyed monster* hat man natürlich eine Personifikation der Eifersucht zu verstehen. Im Mittelalter war grün ein Symbol der Unbeständigkeit (Skeat, NQ V 65), so bei Machault und Chaucer (Ballad against women inconstant: *In stede of blew, thus may ye were al grene).* «Grün-

äugig» ist also im übertragenen Sinne jemand, der fortwährend Unbeständigkeit in der Geliebten sieht, d. h. eifersüchtig ist. Grün als Farbe der Unbeständigkeit findet sich auch in Verlorner Liebesmüh — I 2, 90: *Green indeed is the colour of lovers; but to have a love of that colour, methinks Samson hath small reason for it* — weil Delilah ihn verriet (?). Im heutigen Volksglauben gilt, wie Edward Peacock (NQ V 152) hervorhebt, grün als Unglücksfarbe; der Mantel des Todes ist grün, am Montag soll man kein Grün tragen, grüne Strümpfe sind bei Frauen ein Zeichen schlechten Wandels; schon Marlowe führt an (In Gellam XXVI) *Her green silk stockings and her petticoat of taffeta with golden fringe around.* Thomas Ratcliffe (ebd. 406) fügt hinzu, daß Frauen niederer Stände grün für die Farbe der Falschheit halten; *'Green is forsaken, Yellow's forsworn, Blue is the colour Which must be worn'* ist ein häufig gehörter Spruch, und *'she's a regular green-eyes'* soll als Scheltwort noch oft gebraucht werden.

Die Stelle im Lear I 7: *If wolves had at thy gate howl'd that stern time, Thou shouldst have said 'Good porter, turn the key', All cruels else subscribed* erklärt E. Merton Dey NQ VI 204: In diesem furchtbaren Sturm hättest Du auch Wölfe eingelassen, alle anderen Grausamkeiten *(cruels)* hättest Du vergeben *(subscribe)*.

Eine öfters besprochene Stelle Macbeth I 7, 25—28: *I have no spur To prick the sides of my intent, but only Vaulting ambition, which o'erleaps itself And falls on th' other* erklärt Vordieck (Englische Studien XXVIII 312) nicht durch Ergänzung von *(other) side*, wie Delius u. a., sondern durch Einsetzung von *author* für *other*, das einen ganz guten Sinn geben würde.

M. H. Liddell. (*Nation*, Sep. 6, 1900, vol. 71 no. 1836 p. 189), commenting on Bright's interpretation of *Lurece* vv. 137-8, (cf Jahrbuch 1900, p. 33—4), objects to *'still-slaughtered'* in the sense of *'killed so that he will lie still'*. He thinks to find in the passage a reminiscence of Romans XIII, 12, and referring *'armour of lust'*, i. e., *'weapon of lust'* to the sword in Tarquin's hand, interprets the passage, *'He despises his naked weapon o lust (which ever wakes to stain and kill), and for a moment puts on the 'armour of light', abhorring the provision he has made for the flesh to fulfil the lusts of it'. 'Slaughtered'* is regarded as equivalent to an active participle *'slaughtering'*. (G. B. Ch.)

V. Shakespeares Charakter, Bildung und Kunst.

Shakespeares Religion.

Aus Anlaß von Bowdens jüngst erschienenem Buch (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXVI 290) wird die Frage nach Shakespeares Religion in der *Saturday Review* LXXXVIII 363 eingehend erörtert. Wenn Shakespeare sich wirklich zum Katholizismus bekannt haben sollte, so muß er ein feiger Heuchler gewesen sein: «König Johann» und «Heinrich VIII.» sind doch durchaus antikatholische Dramen; zur katholischen Lehre stimmen auch schlecht manche wegwerfende Äußerungen über Wunder *(miracles have ceased* Heinrich V., I 1, 67, Ende gut a. g. II 1, 144) oder die zehn Gebote (Maß für Maß I 2). Doch abgesehen von solchen Erwägungen konnte ein Mann wie Shakespeare, der bei jeder Gelegenheit seine patriotische Gesinnung betont, unmöglich einer anderen Konfession angehören, als der Staatskirche. Seit Elisabeth waren Protestantismus und Engländertum so eng verknüpft, daß eine Hinneigung zum Katholizismus eine Unterstützung von Englands Feinden in Politik und Handel bedeutet hätte; aus analogen Gründen konnte er

auch nicht Puritaner sein, wie Carter behauptet hat (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXV 307). Und schließlich ist es überhaupt zweifelhaft, ob er zum Christentum eine positive Stellung einnahm; sein völliges Schweigen von der Unsterblichkeit und einer Vergeltung in jenem Leben, wo er doch so oft vom Tode spricht, ist höchst bedeutungsvoll. Weder Cordelia, noch Desdemona, noch Constanze, noch Imogen sprechen jemals in ihren schwersten Stunden davon; auch als Gloucester von der Welt Abschied nimmt, ist sein einziger Gedanke, *shake patiently my great affliction off.* Wenn der Herzog in Maß für Maß Claudio zum Tode vorbereitet, findet er nur den einen Hinweis darauf, daß der Tod ein Ausgang ist von den Leiden dieses Lebens; selbst die fromme Isabella tröstet ihn nicht mit christlichen Gedanken; ebenso frei von christlichen Elementen sind die Totenklage im Cymbeline, Posthumus' Selbstgespräch und die Reden des Kerkermeisters in demselben Stück. Allen Spekulationen geht Shakespeare am liebsten aus dem Wege; sie sind ihm etwas Störendes, das die Seele erregt ohne ihr Befriedigung zu schaffen. Wo er von der Unsterblichkeit redet, faßt er sie durchaus in antikem Sinne als Fortleben des Mannes in seinen Werken, so z. B. in den Sonetten. Positiv beweisen läßt sich nur, daß er vor dem Christentum und all seinen Einrichtungen den größten Respekt hatte; vielleicht sind auch die Worte seines Testamentes als christliches Bekenntnis anzusehen; über eine bloße Möglichkeit kommt man hier aber nicht hinaus.

Zur Sprache Shakespeares.

Edith C. Knott (*Literature* 1900 I, S. 435) weist einige jetzt veraltete Ausdrücke Shakespeares (*to lap, to pleach, to tarre, to bolter, twink, quat, tetchy* u. a.) im heutigen Dialekt von Warwickshire nach.

Shakespeare und Chapman.

Daß Shakespeare Chapmans Homerübersetzung kannte, hat Small (*Stage-Quarrel* 164, vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXVI 311) überzeugend nachgewiesen. Neben verschiedenen alten oder sehr fadenscheinigen Gründen bringt J. Foster Palmer (*Notes and Queries*, 9. Serie VI 317) noch einige weitere Belege dafür: Thersites' Schimpfwörter gegen Ajax, '*scurvy-valiant ass, assinego*' u. s. w., '*his evasions have ears thus long*' scheinen aus Chapman zu stammen, wo Ajax mit einem Esel verglichen wird. Auch Chapmans Beschreibung des Menelaos findet ein Gegenstück bei Shakespeare.

Shakespeare und das klassische Altertum.

Eine Stelle des zweiten Teils von Heinrich VI. '*Lord Say hath gelded the commonwealth and made it an eunuch*' IV 2, 174 scheint auf Cicero, de Oratore III 41 '*Nolo dici morte Africani castratam esse rem publicam*' zu beruhen. Quintilian (Inst. or. VIII 6), ebenso Ben Jonson (Timber CXIX) zitieren das Beispiel als eine schlechte *(deformed)* Metapher; daß Shakespeare diesen Vergleich dem rohen Cade in den Mund legt, dürfte daher nicht ohne Bedeutung sein. Daß Quintilian wirklich als Quelle zu betrachten ist, erhellt daraus, daß dieser unmittelbar darauf eine andere schlechte Metapher anführt: *Juppiter hibernas cana nive conspuit Alpes* (schon von Horaz verspottet), und daß auch Shakespeare in Heinrich V. (III 50) einen ganz ähnlichen Vers kennt: *Rush on his host, as doth the melted snow Upon the valleys, whose low vassal seat The Alps doth spit and void his rheum upon.* Vgl. hierüber E. S. Alderson und Percy Simpson (*Notes and*

Queries, 9. Serie V 289, 462). — (Vielleicht deutet die oben angeführte Ste Jonsons Timber auf den Vermittler. W. D.)

Ebd., VI 317 wird ein Vers der Sonette CLIV 1 '*Little love-god lyin asleep*' auf eins der ersten Gedichte der griechischen Anthologie zurückgefü

Shakespeares Geister.

Eine wertvolle Studie über dies interessante Thema liefert J. H. Hud der *Westminster Review* CLIII 447. Auch in der Behandlung der G erscheinungen kann man ein allmähliches Wachsen von Shakespeares Kun obachten. Seine erste Figur dieser Art, der Geist des Cæsar (? vgl. Richard wurde ihm durch die Quelle nahe gelegt, und Shakespeare hat kaum etwas a gethan, als die Worte Plutarchs in sein Drama herüberzunehmen. Schon größere Kunst zeigt der Dichter im Hamlet. Die erste Geisterscene steht alle noch auf dem früheren Standpunkt; Hamlets Vater schleicht, dem Volksgl entsprechend, ruhelos umher, er ist allen sichtbar, sein Auftreten und Verschw steht mit den Vorgängen in der Seele der Zuschauer in keiner Verbi Anders im dritten Akt. Hier ist der Geist ein Erzeugnis von Hamlets reizter Phantasie. Zwei Gedanken haben sein Denken ununterbrochen ir spruch genommen: «Erfülle ich die Rachepflicht?» und «Ist meine] schuldig?» Beide Ideen sind durch die Theatervorstellung zur höchsten sicht gesteigert worden; sie beschäftigen ihn derartig, daß selbst ein E wie der Tod des Polonius keinen Eindruck auf ihn macht. Er schilt seine] in den wildesten Ausdrücken, er vergleicht den neuen mit dem alten Kön diesem Augenblicke tritt letzterer so lebhaft vor seine Phantasie, daß die körperlich wird — der Geist ist da. Er sagt nichts Neues, wie in der unps logischen Scene des ersten Aktes, sondern spricht nur Hamlets eigenste Ged aus: Schreite zur That — sei nicht zu scharf gegen deine Mutter (ihr Ent über Hamlets Vorwürfe hat wieder Zweifel an ihrer Schuld erweckt). Der bleibt, psychologischen Gesetzen entsprechend, so lange, als Hamlets Aufmerks sich ausschließlich auf ihn konzentriert; sowie er mit seiner Mutter übe Realität der Erscheinung zu streiten beginnt und sich ihr zuwendet, ist der wieder fort. Es ist daher falsch, den alten Hamlet wirklich auf die Bühn bringen; er ist dann nicht mehr, was er sein soll — *the very coinage of brain*. Der melancholische Dänenprinz ist eben durch die ihn ewig verfol Racheidee am Rande des Wahnsinns angelangt; die kaltblütige Beseitigung Rosenkranz und Güldenstern, die doch wirklich nichts so Furchtbares verbr haben, ist ein klarer Beweis dafür; nur die Notwendigkeit sofortigen festen Ha reißt ihn auf Augenblicke aus seinem dumpfen Brüten heraus.

Noch feiner ist die psychologische Analyse im Macbeth. Auch hier wir eine Geistererscheinung, wie sie ganz der volkstümlichen Auffassung ents] Die Hexen sagen dem Helden die Zukunft voraus. Wie Hamlet, so kann Macbeth das Eingreifen der übersinnlichen Mächte nicht verwinden; die Pı zeihung der Hexen erregt in ihm den Gedanken zur Ermordung Duncans; si ihn nicht wieder zur Ruhe kommen. Seine festere Gattin betäubt ihre Aufr durch Wein; Macbeth hat Halluzinationen. Doch verliert er nicht völlig die schaft über sich; er sieht einen Dolch, hat aber Geistesgegenwart genug Wirklichkeit der Erscheinung zu bezweifeln. Er greift nach seinem eigenen I seine Gedanken werden dadurch abgelenkt, und die Vision ist verschwunden

besteht noch einige Zeit weiter, vgl. II 1, 40 ff.). Anders bei der Banquo-Scene. Gewissensbisse haben Macbeths Geisteskraft geschwächt; er leidet an Schlaflosigkeit, Eifersucht auf Banquo verzehrt ihn. Schließlich hat er den Befehl zur Ermordung gegeben und soeben die Vollstreckung erfahren. Er sieht, daß der Platz des Getöteten leer ist, bedauert die Abwesenheit des gefürchteten Rivalen — und Banquo ist da. Die Vorwürfe seiner Frau lenken ihn einen Augenblick ab; er verteidigt sich, denkt an etwas anderes — die Erscheinung verschwindet. Eine Weile unterhält sich Macbeth mit seinen Gästen; er trinkt auf ihr Wohl und das Wohl Banquos — sofort steht er körperlich vor seinen Augen und verschwindet in ähnlicher Weise wie vorher. Es ist darum auch hier falsch, den Geist auf die Bühne zu bringen; auch hier wird die Erscheinung durch eine fast bis zum Wahnsinn überreizte Phantasie erzeugt; die feine, fast modern anmutende Psychologie des Dramas wird durch solche äußerlichen Effekte schwer geschädigt.

So überaus interessant und geistvoll die vorstehenden Ausführungen auch sind, an der Hand des Textes müssen sie doch einige Einschränkungen erfahren. Vor allem glaube ich, die zweite Geistererscheinung im Hamlet ein wenig anders auffassen zu müssen, als der Verfasser es thut. Der Geist scheint doch nicht bloß eine Verkörperung von Hamlets Gedanken zu sein. Ich sehe keinen Grund, anzunehmen, daß das Entsetzen der Königin über Hamlets Vorwürfe in ihm Zweifel an ihrer Schuld erregt hat — sondern der Geist tritt auf, um Hamlet zwar einerseits zur Rache, andererseits aber zur Milde gegen die Mutter zu mahnen, er bringt also thatsächlich etwas Neues, was nicht in Hamlets Gedanken war, und augenfällig ist die Änderung in Hamlets Betragen: vorher wilde Vorwürfe, ja Schimpfworte — nachher liebevolles, ängstliches Bitten, das erst gegen Ende der Scene wieder in die alte Raserei umschlägt. Beachtenswert ist auch, daß der Geist hier langsam verschwindet und Hamlet all seinen Bewegungen folgen kann, während er im Macbeth sofort zerfließt, sowie der geängstete König, durch andere Ideen abgelenkt, die Herrschaft über sich selbst wiederfindet und ihm sein '*Unreal mockery, hence!*' zuruft. Es dürfte daher wohl das allmählige Wachsen von Shakespeares Kunst noch etwas schärfer zu betonen sein: Geister der populären Auffassung in (Richard III), Cäsar, Hamlet und Macbeth, daneben im Hamlet eine psychologisch vorbereitete und stimmungsvoll durchgeführte Geisterscene, der aber gewisse volkstümliche Anschauungen nicht fehlen, zuletzt der Höhepunkt der Kunst im Macbeth: Halluzination statt Geistererscheinung. Hinzuzufügen wäre vielleicht noch, daß die verschiedene Behandlung der beiden Geisterscenen in Hamlet auch für die Quellenfrage von Bedeutung ist; es wird doch kaum ein Zufall sein, daß die Scenen des ersten Aktes in dieser Beziehung noch die Technik der spanischen Tragödie zeigen, während die Behandlung desselben Themas im dritten Aufzug eine weit höhere Kunstfertigkeit und feinere psychologische Analyse verrät.

Shakespeare und die Psychiatrie.

Im Archiv für Psychiatrie XXXIII 666 beurteilt ein Irrenarzt, Prof. Hoche, Shakespeares Dramen vom Standpunkte des Psychiaters. Zunächst sind sie wichtig als Quelle für die Anschauungen des 16. Jahrhunderts über abnorme geistige Zustände. Bekannt ist bereits die Beziehung zwischen geistiger Begabung und Hirnvolumen, der Einfluß des Alkoholismus der Eltern auf ihre Nachkommenschaft, die Entstehung der Geisteskrankheiten durch heftige unangenehme Gemütsbewegung unter Mitwirkung von Nahrungsmangel und Schlaflosigkeit. Dagegen steht man

noch auf dem primitiven Standpunkt, alle Arten geistiger Anomalie, Fieberstöru leidenschaftliche Erregung, Wahnsinn, Tollheit als Folge des Bisses toller Hun Mondsüchtigkeit usw. sachlich und zum Teil auch sprachlich zusammenzuwerf Unter den Heilmitteln spielen neben Balsam und Tränken vor allem Gebet u Musik eine Rolle. Falsch ist es, daß Shakespeare, wie oft behauptet worden i seine Wahnsinnigen mit fachmännischer Kenntnis gezeichnet hätte. Sowohl l Edgar wie bei Hamlet läuft einige Simulantenübertreibung mit unter, die he keinen Irrenarzt mehr täuschen könnte. Eine Geistesstörung, wie sie Hamlet z Schau trägt, giebt es in Wirklichkeit gar nicht; hier sind eine Reihe von Symptom kombiniert, die nie zusammen vorkommen. Jedoch sind einzelne kleine Zü trefflich beobachtet. So der Umstand, daß die Gedanken der Irren oft du Klangähnlichkeit der Worte bestimmt werden. So ruft Edgar (III 4, 77) a Lears Worte *''t was this flesh begot those pelican daughters'* sofort: *'Pillicock on Pillicock-hill'*, Hamlet auf des Polonius Bemerkung *'I did enact Julius Caes I was killed i'the Capitol; Brutus killed me'* — *'It was a brute part of h to kill so capital a calf there'*. Gut beobachtet sind auch Einzelheiten im A treten der wahnsinnigen Ophelia, so ihre zweideutigen Lieder, die schon Anstoß erregt haben: sie sind nicht so aufzufassen, als ob Ophelia allerhand G danken äußert, die in ihrer Phantasie bereits eine Rolle gespielt haben, die normaler Wille aber unausgesprochen läßt; sondern bei manchen Geisteskrankhei bildet sich ein erotischer Zug erst aus und der Drang nach Mitteilung wird a Äußerste gesteigert. Aber ein naturgetreues Krankenbild stellt auch Ophelia ni dar; man kann auch hier nur sagen, daß Shakespeare eine poetische Wirk erzielt hat, ohne die Wahrheit in wesentlichen Stücken preiszugeben.

In der *Grande Revue* veröffentlicht Coquelin eine interessante Studie ü

Molière und Shakespeare,

die ich nach einem mir zugesandten Zeitungsausschnitt unbekannter Herku hier wiedergebe. Der französische Schauspieler zögert nicht einen Aug blick, dem großen Will das gewaltigere Genie zuzuerkennen. Nachdem die naheliegenden Parallelen zwischen den Geschicken, Beziehungen und Char teren der beiden großen Dramatiker gezogen, erhebt er gegen die Glei stellung beider entschieden Protest: Molière beschränkt sich auf die Menschh während es für Shakespeare keine menschliche Handlung giebt, die nicht ei Widerhall in den Dingen fände, kein natürliches Phänomen, das nicht in der Se seine Fortsetzung hätte. Molière ist ein Gefangener des um uns herum so organisierten Lebens. Shakespeare entzieht sich den hergebrachten Weisheitsreg Sein Aufschwung ruft das Gefühl des Unendlichen, Wunderbaren wach; er re die Einbildung mit sich in eine leidenschaftliche absolute Welt. Molière ist Beobachter, Shakespeare ein Dichter. Der erstere berichtet ehrlich und getr der andere reißt die Dinge aus ihren kleinen gewöhnlichen Banden empor ewigen Schönheit. Die Personen Molières sind alle vernünftige Leute ohne Nerv ohne Einbildungskraft und ohne jede Gefühlsüberladung. Seine Kühnheit best hauptsächlich darin, sich für die Liebe gegen die tyrannische Autorität der Elt zu erklären. Aber auch diese Liebe der Molièreschen Helden und Heldinnen wenig idealen Schwung, sie ist sehr prosaisch und zielt nie auf etwas ande als den Gang zur Kirche ab. Shakespeares Frauen und Männer, selbst wenn bereits durch der Ehe Banden an einander gefesselt sind, werden dagegen s

durch eine ideale Leidenschaft in ihrem Denken und Handeln geleitet. Molière wollte zu sehr Moralist sein, während es Shakespeare durchaus fernlag, aus banalen Vorfällen und Wahrheiten Vorschriften für das alltägliche Leben zu ziehen. Deshalb kann Molière nimmermehr ein «verspäteter Zwilling Shakespeares» genannt werden.

VI. Shakespeares Zeitgenossen und Nachfolger.

Die Entstehungszeit der Spanish Tragedy.

Zu diesem vielumstrittenen Thema bringt W. Bang (Englische Studien XXVIII 229) einige neue Vermutungen. Er stützt sich vor allem auf folgende bekannten Thatsachen:

Am 29. März 1588 beschwert sich Greene im «Perimedes» über zwei Dichter die ihn in einem Heliogabalusstücke angegriffen haben (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXVI 329); der eine von ihnen ist Marlowe, der andere soll Kyd sein, wie Fleay annimmt; die Gründe sind allerdings etwas dürftig: im «Menaphon» sollen Marlowe und Kyd z. T. dieselben Eigenschaften nachgesagt werden, wie hier. Wichtig ist, daß die Perimedesstelle jeden der beiden Dichter als *nouice* bezeichnet. Kyd kann also noch nicht allzulange vorher als Dramatiker aufgetreten sein.

Am 23. August 1589 greift Nash Kyds Urhamlet im «Menaphon» an. Die Spanische Tragödie bietet aber gewiß genug Angriffspunkte; es ist kaum denkbar, daß sie nicht gegen ihren Verfasser ausgebeutet worden wäre, hätte sie damals schon existiert.

Andererseits muß die Spanish Tragedy bald nachher entstanden sein. Die Scene I 5 enthält in Vers 55 *(Spain may not insult for her success)* einen Hinweis auf Drakes mißglücktes Unternehmen gegen Lissabon im Jahre 1589; auch soll die Stelle IV 4, 216, *What age hath ever heard such monstrous deeds* u. s. w., auf die Ermordung Heinrichs III. von Frankreich (2. August 1589) zu beziehen sein.

Ich kann Bangs Ausführungen nicht als stichhaltig anerkennen. Es wäre unbegreiflich, wie Schick und andere mit vollem Recht betonen, daß der Dichter sich in der Scene I 5 einen Hinweis auf die Armadaschlacht hätte entgehen lassen, wenn die Aufführung erst nach 1588 stattgefunden hätte; was bedeuten die halbvergessenen kleinen Erfolge aus der Zeit der Plantagenets gegenüber jenem gewaltigen Siege! Man stelle sich vor, daß im Jahre 1872 ein deutscher Dichter die Siege unseres Volkes hergezählt und mit — Fehrbellin geschlossen hätte. Wenn ein Argumentum e silentio überhaupt Giltigkeit hat, so ist es sicherlich hier.

Sieht man aber in der erwähnten Scene der Spanischen Tragödie einen verläßlichen Anhalt zur Zeitbestimmung, so erledigen sich die Einwände Bangs ohne große Schwierigkeit. Ein Mann wie Greene, der bereits auf eine längere litterarische Laufbahn zurückblicken konnte und über ein leicht erregbares Temperament verfügte, konnte sehr wohl jüngere Konkurrenten als *novices* abthun, auch wenn diese bereits mehrere Jahre bekannt waren; allzu wörtlich kann ein solcher Ausfluß galliger Stimmung nicht genommen werden. Ebenso kann das Schweigen von Nashe über die Spanish Tragedy nicht schwer in die Wagschale fallen; wer einem unangenehmen Gegner einen Hieb versetzen will, greift das heraus, was ihm im Augenblick am zweckmäßigsten erscheint, ohne viel daran zu denken, ob er nicht andere Blößen benutzen könnte. Der Hinweis darauf, daß auch Spanien nicht noch unbesiegbar ist, braucht keine aktuelle Bedeutung zu haben; er paßt völlig zu der

vornehmen Ritterlichkeit, mit der die Spanier in jener Scene die besiegten Portugiesen behandeln. Völlig unmöglich scheint es mir ferner, aus den Worten *'what age hath ever heard such monstrous deeds'* eine Anspielung auf zeitgenössische Ereignisse herauszulesen; auch ein weniger bombastischer Redner als Kyd hätte es sich schwerlich versagt, eine Scene voller Gräuelthaten mit einigen hochtönenden Versen zu schließen.

Sir Gyles Goosecappe.

Mit diesem in Bullens *Old Plays* III gedruckten Drama beschäftigt sich G. L. Kittredge (*Journal of Germanic Philology* II 10). Im Einverständnis mit Fleay und Bullen schreibt er das Stück Chapman zu. Als Quelle ergiebt sich Chaucers Troilus und Cressida. Pandarus ist zum Earl Monford geworden, Troilus erscheint als bedürftiger, mit Monford eng befreundeter Adliger Clarence, Cressida als Witwe Eugenia; Clarence ist in sie verliebt und wird von Monford unterstützt. Auch im Einzelnen hat der Dichter sein Vorbild stark ausgebeutet.

Plagiate im Locrine

hatte bereits Tieck entdeckt und in seinem Exemplar der vierten Folio vermerkt; neuerdings werden dieselben von Rudolf Brotanek (Beiblatt zur Anglia XI 202) wieder ans Licht gezogen. Der Verfasser des Dramas hat Spensers Complaints (1591) in der unverfrorensten Weise ausgeschrieben, lange Versfolgen nur mit ganz geringfügigen Änderungen herübergenommen. Da Locrine im Juli 1594 in das Buchhändlerregister eingetragen wurde, läßt sich die Enstehungszeit zwischen 1591 und 1594 festsetzen; Colliers Annahme, daß Charles Tylney († 1586) der Verfasser sei, wird dadurch hinfällig.

Ein vergessenes Gedicht von Ben Jonson

teilt John T. Curry in *Notes and Queries*, 9. Serie IV 491 mit (vgl. noch V 34, 77, 230, 337, 477). Camden sagt in den *Remains* (Ausgabe von 1614) S. 381 f.:

For Prince Henry, her (Maria Stuarts) *grandchild* († 1612) *of whose worth England seemed unworthy, many excellent Epitaphs were composed every where extant, but this I have selected:*

Reader, wonder thinke it none
Though I speake and am a stone.
Here is shrinde caelestiall dust
And I keepe it but in trust.
Should I not my Treasure tell,
Wonder then you might as well
How this stone could choose but breake,
If it had not learnt to speake.
Hence amazd, and aske not mee,
Whose these sacred ashes bee.
Purposely it is conceald,
For if that should be reveald,
All that reade, would by and by
Melt themselves to teares and dy.
Within this marble casket lies
A matchlesse iewell of rich prise,
Whom Nature, in the worlds disdaine,
But shewd, and then put up againe.

Schon Chetwood in '*Memoirs of the Life and Writings of Ben Jonson, Esq.*', Dublin 1756, S. 40 f. hatte dies Gedicht ohne Angabe von Gründen für Jonson in Anspruch genommen; auch Curry kann nichts anderes anführen, als daß Camden mit Jonson eng befreundet war, daß letzterer gewiß den Tod des Prinzen Heinrich nicht ohne eine poetische Huldigung wird haben vorübergehen lassen, und daß dieser Nachruf mit anderen Gedichten Jonsons eine gewisse Ähnlichkeit zeigt.

Im Anschluß hieran sei erwähnt, daß W. R. B. Prideaux (*Notes and Queries*, 9. Serie VI 445) über eine neugefundene, leider nur verstümmelt erhaltene Unterschrift Ben Jonsons zu berichten weiß.

Beziehungen zwischen Ben Jonson und Kemp

sucht W. Bang (Englische Studien XXVIII 225) nachzuweisen. Am Schluß seiner Schrift '*Nine Days' Wonder*' beschwert sich Kemp über den Dichter einer Ballade, die seinen berühmten Morristanz verspottet habe, und sagt u. a.:

Yet all this while, could not I find out the true ballet maker; till by chance, a friend of mine pulled out of his pocket a book in Latin, called Mundus Furiosus, printed at Cullen, written by one of the vilest and arrantest lying cullians that ever wrote book; his name Jansonus: who, taking upon him to write an abstract of all the turbulent actions that had been lately attempted or performed in Christendom, like an unchristian wretch! writes only by report, partially, and scoffingly of such whose page's shoes he was unworthy to wipe. For indeed he is now dead! ..... This beggarly lying busybody's name brought out the Ballad-maker and it was generally confirmed it was his kinsman! He confesses himself guilty, let any man look on his face! if there be not so red a colour that all the soap in the town will not whash white .... Well, God forgive thee, honest fellow! ... Leave writing these beastly ballets ... Call up thy old Melpomene! ...

Bang zieht hieraus die mir sehr wenig einleuchtende Folgerung *Mundus furiosus* soll *Every Man out of his Humour* bedeuten, der Verfasser (der bereits tot ist!) Jansonus = Jonson sein; ebenso sein Verwandter, dessen Beschreibung unleugbar auf Jonson paßt. Daß die Beziehungen zwischen Jonson und Kemp nicht die besten waren, schließt Bang auch aus der bekannten, Kemp in den Mund gelegten Parnassusstelle: *O, that Ben Jonson is a pestilent fellow* u. s. w.

Jonsons Antwort auf *Nine Days' Wonder* soll darin bestanden haben, daß er den Amorphus in *Cynthia's Revels* auf Kemp münzte — eine neue Hypothese, für die Bang nur äußerst schwache Gründe beibringen kann.

Über **John Donne** handelt ein Aufsatz der *Quarterly Review* vom Juli 1900, auf den ich hier nicht näher eingehen kann.

Dekker-Studien

veröffentlicht W. Bang in den Englischen Studien XXVIII 208. Von einer Bemerkung Colliers ausgehend, daß *Patient Grissel* kaum gleichzeitige, gemeinsame Arbeit von Chettle, Dekker und Haugthon gewesen sein dürfte, unterzieht er den Druck von 1603 einer eingehenden Untersuchung. Einige Unebenheiten bringen ihn zu dem Schluß, daß unser Druck die revidierte Ausgabe einer älteren Bearbeitung ist, sich also zum Original ungefähr verhält, wie die zweite Quarto von Marlowes Faust zur ersten. Die Nebenhandlungen (Julia und ihre Freier

Sir Owen und seine handfeste Gemahlin Gwenthian) sollen der ersten Ausg
fremd gewesen sein. Auch aus den übrigen Teilen wird allerhand altes und ne
Material gesondert, m. E. nicht immer mit ausreichenden Gründen. Die ält
Schicht möchte der Verfasser in die Jahre 1590—94 verlegen und Chettle
schreiben, doch äußert er sich über die Datierung mit Recht ziemlich kritis
Mit größerer Sicherheit setzt er den jüngeren Teil in die Jahre 1599 (oder vorh
bis 1603. Recht angreifbar werden seine Ergebnisse, sowie er sich auf das
fährliche Gebiet des *Stage-Quarrel* wagt; ein Teil der Neubearbeitung soll «unbedin
von Ben Jonson stammen; eine Fußnote muß jedoch einräumen, daß hier a
Dekker eine Stelle aus *Every Man out of his Humour* benutzt haben kann
was in der That mindestens ebenso wahrscheinlich ist. Seine Verteilung der Neb
handlungen unter die verschiedenen Autoren: Dekker — Sir Owen und Gwenthi
Jonson — Emulo, Haughton — Julia und ihre Freier erscheint mir demn
etwas gewagt. Dankenswert sind allerhand Textbesserungen und -erklärungen.

Dekker ist nach Bang (ebd. 225) auch der erste, der Walliser als komis
Personen auf die Bühne gebracht hat. Es könnte zweifelhaft sein, ob die Grise
oder Shakespeares Lustige Weiber das erste Stück dieser Art sind; jedoch handh
Shakespeare das wallisische Englisch lange nicht so flott und originell wie Dekl
er gebraucht z. B. kein einziges keltisches Wort; Dekker dagegen liebt derar
Wörter sehr. «Ein ziemlich sicherer terminus a quo für die *Merry Wives* w
also die erste Aufführung der *Grissill*, Januar 1600»; jedoch entzieht Bang sei
Behauptungen wieder durch eine Fußnote alle Wahrscheinlichkeit: auch Fluell
Irisch-Englisch (Heinrich V.; aufgeführt Sommer 1599!) is ziemlich schle
und sollen wir nun annehmen, daß diese Rolle erst nach dem Erfolge der *Pati
Grissil* (1600) hinzugefügt worden ist?

Middletons Mayor of Queenborough

ist nach Felix E. Schelling *Modern Language Notes* XV 268) identisch
einem anonymen Drama, das Henslowe im Juni 1597 *'Henges'* nennt; denn
Mayor of Queenborough hat genau denselben Prolog, wie *'Hengist King
Kent'*, dessen Anfang Collier in seiner Ausgabe von *The Marriage of Wit
Wisdom* (Shakespeare Society 1846, S. 85) mitteilte. Weiter scheint das St
identisch zu sein mit einem Drama, das Henslowe in den Jahren 1596—1601 u
den Titeln *Vortiger*, oder *Vortemar* wiederholt anführt, da Vortiger (nebst Heng
im *Mayor of Queenborough* eine Hauptrolle spielt. Quelle scheint Trevisas Ül
setzung von Higdens Polychronikon zu sein; als Datum der ersten Aufführ
ergiebt sich der 4. Dezember 1596; während des nächsten Jahres wurde das St
wiederholt gegeben, im Jahre 1601 neu einstudiert. — Zu

Beaumonts und Fletchers Philaster

giebt Benno Leonhardt (Anglia XXIII 14) als Vorarbeit zu einer kritischen A
gabe eine Zusammenstellung von Drucken, Neubearbeitungen und Textvarian

Websters White Devil

erfährt eine eingehende Untersuchung durch Walter Wilson Greg im *Mod
Language Quarterly* III 112.

Die Quelle des Stückes hat sich noch nicht nachweisen lassen; jedoch is
wahrscheinlich, daß einer der zeitgenössischen Berichte den Stoff nach Engl

gebracht haben wird; in Betracht kommen 1) *Il miserabile e compassionevole caso della morte dell' illustrissima Signora Vittoria Accoramboni*, Brescia 1586, 2) Brendola: *Sonette et Canzone fatti nella morte dell' illustrissima Signora Vittoria Corambona*, Brescia 1586, 3) Cesare Campana, *Historie del Mondo*, Venedig 1596. Keiner dieser drei Berichte läßt sich als Quelle wahrscheinlich machen; eine Reihe von Nebenpersonen und unentwickelten Motiven in Websters Stück weisen auf eine andere noch unbekannte Darstellung.

Die historischen Ereignisse, auf denen das Drama beruht, sind in aller Kürze folgende: Vittoria Accoramboni, geboren 1557, wurde im Alter von 16 Jahren mit Francesco Peretti, dem Neffen des Kardinals Montalto (später Papst Sixtus V.) verheiratet. Schon früh soll sie durch Verschwendung und allerlei Liebeshändel bekannt geworden sein. Einer von Vittorias Brüdern, Marcello, ein skrupelloser Egoist, war unterdessen in den Dienst des mächtigen Herzogs von Brachiano getreten und versuchte nun eine Verbindung seiner Schwester mit diesem zustande zu bringen, um selbst durch die Gunst des Herzogs zu steigen; seine Mutter Tarquinia soll dabei geholfen haben. Marcello und Tarquinia ließen im Jahre 1581 Vittorias Gemahl Peretti ermorden, und Brachiano heiratete sie; seine erste Gattin, Isabella, Schwester des Herzogs Francesco von Florenz und des Kardinals Medici, hatte er fünf Jahre vorher wegen Untreue (wohl mit Recht) hinrichten lassen. Vittoria wurde des Mordes an ihrem Gatten beschuldigt; der Papst erklärte ihre neue Ehe für nichtig; aber der Prozeß verlief ergebnislos und Vittoria ließ sich von Neuem mit Brachiano trauen. Im April 1585, als Perettis Onkel den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, verließ das Paar Rom und zog sich nach dem Gardasee zurück; hier starb Brachiano plötzlich im November desselben Jahres; man sprach von Gift. Vittoria zog sich nach Padua zurück, und hier entstanden Streitigkeiten zwischen ihr und Brachianos Testamentsvollstrecker Prinz Lodovico Orsini, die damit endeten, daß sie eines Nachts in ihrem Hause überfallen und ermordet wurde.

Es ist nun interessant, die Veränderungen zu studieren, die Webster mit seinem Stoff vorgenommen hat. Am meisten ist der Charakter von Brachianos erster Gattin Isabella entstellt worden. Während die geschichtliche Isabella wenig Sympathie verdiente und schon fünf Jahre vor Peretti getötet wurde, macht Webster aus ihr eine Kontrastfigur zu Vittoria, eine zarte, treue, hingebungsvolle Gattin (Griseldismotiv!), die von ihrem Gemahl mit raffinierter Grausamkeit aus dem Wege geräumt wird. Aus Isabellas Sohn Virginio hat der Dichter eine entzückende Knabenrolle, Giovanni, geschaffen; dieser ist am Schlusse des Stückes der Vollstrecker der irdischen Gerechtigkeit, ganz im Gegensatz zur Geschichte, wo er der Teilnahme an Vittorias Ermordung beschuldigt wurde.

Prinz Lodovico Orsini ist ebenfalls ein völlig anderer Charakter geworden. Historisch wird er erst nach Brachianos Tode bekannt; in dem Drama tritt er auf als heimlicher Liebhaber der ahnungslosen reinen Isabella; ihr schmählicher Tod stachelt ihn zur Rache an Vittoria auf.

Die übrigen Gegenspieler sind, soweit unsere mangelhafte Kenntnis der Quellen ein Urteil gestattet, Websters eigene Erfindung. Herzog Francesco von Florenz spielt in der Geschichte Vittorias überhaupt keine Rolle; hier wird er zum Ankläger der Verbrecherin und leitet nachher, als Mohr verkleidet (vgl. Othello!) die ganze Verschwörung gegen Brachiano. Sein Bruder, Kardinal Monticelso, ist

für den Verlauf des Dramas ziemlich überflüssig; er vereint die historischen Figuren der Kardinäle Montalto und Medici.

An Stelle von Vittorias Bruder Marcello hat Webster einen anderen Bruder, Flamineo gesetzt, der sich zum Mittelsmann zwischen seiner Schwester und Brachiano hergiebt. Die Scenen des letzten Aktes, wo Flamineo seinen Bruder ermordet und die abstoßende Selbstmordfarce in Vittorias Gemach sind Websters Erfindung. Sehr beachtenswert ist die Veränderung im Charakter der Tarquinia; aus einer niedrigen Kupplerin hat der Dichter eine Art Ate gemacht, die in die Handlung kaum eingreift, aber beständig die Greuelthaten ihres Hauses beklagt und zuletzt wahnsinnig wird. Königin Margarete und (besonders deutlich) Ophelia haben für ihr Bild einzelne Züge geliefert.

Im Charakter des Herzogs Brachiano hat Webster seine ganze Kunst entfaltet. Er ist ein herzloser Egoist, von teuflischer Grausamkeit gegen seine erste treue Gemahlin; aber dieser selbe Mann ist Vittoria blind ergeben bis zum letzten Augenblick.

Über den Charakter der Vittoria sind sehr verschiedene Urteile laut geworden; man hat ihr Thun durch unersättlichen Ehrgeiz, durch Schwäche, ungezügelte Sinnlichkeit, auch durch äußeren Zwang erklären wollen. Greg legt, und meines Erachtens mit Recht, das Hauptgewicht auf ihre moralische Skrupellosigkeit, die sittliche Ordnungen nicht nur durchbricht, sondern überhaupt nicht kennt. Aus diesem echt renaissancemäßigen Gefühl, Übermenschentum würden wir heute sagen, erklärt sich die grenzenlose Verachtung für ihre Richter, für alle Menschen, mit den sie in Berührung kommt, ausgenommen Brachiano. Ihn liebt sie wirklich, sie erkennt in ihm den einzigen Mann, der ihr gleichkommt an Willenskraft und Skrupellosigkeit, und in dieser Liebe ist sie ganz Weib; ihr Stolz auf ihre Schönheit, ihre Wut über des Herzogs Vorwürfe und die meisterhafte Art, wie sie den rebellischen Liebhaber wieder unterwirft, sind echt weibliche Charakterzüge. In der Schlußscene erscheint sie noch einmal im besten Lichte als das verfolgte Weib im Kampfe um ihr Leben, und Webster bemüht sich sichtlich, ihre Handlungsweise wenigstens zum Teil entschuldbar erscheinen zu lassen, wenn er sie kurz vor dem Tode noch ausrufen läßt: *My greatest sin lay in my blood, And now my blood pays for't.*

Eine eingehende Kritik der (erst aus den Jahren 1665 und 1672 stammenden) Sceneneinteilung des Stückes beschließt Gregs interessanten Aufsatz.

Massingers 'Believe as you list.'

Die bereits öfters, aber stets unvollkommen gedruckte Handschrift von Massingers *Believe as you list* wird im *Athenaeum* 1900 I 192 als Originalmanuskript des Dichters erwiesen. Die Handschrift stimmt in allen Zügen mit einigen unzweifelhaft echten Briefen Massingers an Henslowe überein; ferner enthält sie eine ganze Reihe Korrekturen von der Hand, die den Text geschrieben hat. Am Schluß steht die Spielerlaubnis des Lord Chamberlain Sir H. Herbert vom 6. Mai 1631. Besonders interessant wird das Manuskript dadurch, daß es auf die Geschichte des Textes neues Licht wirft. Am 11. Januar 1631 hatte Herbert ein anonymes Stück Massingers verboten, *'because it did contain dangerous matter as the deposing of Sebastian, King of Portugal, by Philip II, and there being a peace sworn 'twixt the kings of England and Spain'*. Schon Cunningham (und nach ihm Wurzbach, Jahrbuch XXXVI 188) hatte vermutet, daß *Believe*

you list eine Umformung dieses Stoffes enthielte, da die Fabel aufs deut-
ste an die Geschichte des falschen Sebastian erinnert: König Antiochus,
setzt und totgeglaubt wie jener, erscheint in Karthago (statt Venedig),
t um Hilfe gegen den Erbfeind (Rom-Spanien) und hat die größten
vierigkeiten, seine Identität nachzuweisen. Cunninghams Vermutung wird durch
Manuskript vollauf bestätigt. Wiederholt ist darin ursprüngliches *Venice* durch
tage, *Europe* durch *Affricque* u. dgl. ersetzt worden. Als Quelle für dies
me Römerdrama ergiebt sich ein spanischer Traktat von José Teixeira, einem
nger Sebastians, der auf dem Umwege durch das Französische von Anthony
lay übersetzt und unter dem Titel *The Strangest Adventure that ever happened*
gedruckt worden war. Die Quelle ist ziemlich genau benutzt; nur mußte
en Einzelheiten ihr gar zu moderner Charakter genommen werden.

Thomas Heywoods 'Captives'.

Dies bei Bullen (Old Plays IV 99) gedruckte Drama enthält eine Neben-
lung, für die G. L. Kittredge (*Journal of Germanic Philology* II 13) die
le nachweist. Sie besteht in einem altfranzösischen Fablel (*Le prêtre qu'on
e*), das in den *Mery Jest of Dan Hew of Leicestre* (Hazlitt, Early popular
ry III 130 ff) übergegangen war. Auch *The tale of Friar John and Friar
ard* in Heywoods *History of Women* (1624) enthält dieselbe Geschichte.

höfischen Maskenspiele und ihren Einfluss auf das zeitgenössische Drama von 1608—15

ndelt Ashley H. Thorndike (*Publications of the Modern Language Association*,
. VIII 114). Im Jahre 1608 tauchte eine neue Art von Maskenspielen auf,
Antimasques (= *antic masques*), groteske Tänze von Indianern, wilden Tieren
gl., gewöhnlich von Schauspielern ausgeführt, und diese neue Gattung wurde
außerordentlich beliebt. Wie nun bereits nachgewiesen ist (*New Shakespeare
ty*, 2. Serie 7, 8, 15), wurde mindestens einmal ein erfolgreiches Spiel dieser
m Drama nachgeahmt (in den *Two Noble Kinsmen*, deren Datum dadurch auf
festgelegt wird). Aber auch sonst scheinen Beaumont und Fletcher der
ı Mode stark gehuldigt zu haben: sechzehn von ihren Stücken enthalten
enelemente, besonders *The four Plays in one*, in denen das romantische
a und die Hofmaske vereinigt sind; Stücke dieser Art wird Jonson im Auge
t haben, wenn er sich 1612 gegen '*the concupiscence of dances and antics*'
et.

Auch in Shakespeares Wintermärchen scheint ein Maskenspiel nachgeahmt
en zu sein, und zwar Jonsons *Masque of Oberon*, die am 1. Januar 1611
führt wurde. Darin erscheint ein '*antic dance full of strange gesture and
motion*,' ausgeführt von zehn oder zwölf Satyrn '*with bells on their shaggy
s*'. Ein ähnlicher Satyrtanz wird nun im Wintermärchen (IV 3) auf die
e gebracht, und von den Mitwirkenden wird gesagt '*one three of them, by
own report, hath danced before the king*'. Es läßt sich nun kein weiteres
iel für einen solchen Satyrtanz in den Hofmasken belegen; dies spricht für
ı inneren Zusammenhang zwischen beiden Stücken, und da die angeführte Stelle
Vintermärchen nur eine Einlage ist, in Jonsons Maske dagegen zum Stücke ge-
so ist es höchst wahrscheinlich, daß Shakespeare der Nachahmer war; da nun
ons Werk am 1. Jan. 1611 aufgeführt wurde und Forman das Wintermärchen

am 11. Mai desselben Jahres sah, wird das Datum von Shakespeares Drama ziemlich genau bestimmt.

Ebenso steht der Sturm unter dem Einflusse der Maskenlitteratur; darauf weisen Caliban, Ariel und Prospero, die Geisterscenen und Verwandlungen und vor allem die *strange shapes* (III 3) und *spirits in shape of dogs and hounds* (IV 1). Shakespeare hat hier romantische und Maskenelemente so gut zu verbinden verstanden, wie sonst nur Beaumont und Fletcher in dem erwähnten Stück. Gegen ihn richtet sich daher besonders Jonsons Protest (1614) gegen *'those that beget tales, tempests and other like drolleries'.*

Über die Musik der Maskenspiele erfahren wir durch F. de Méril (Guide musical, Brüssel, XLVI 143, 167, 191), daß sie italienischen Ursprunges war, wie überhaupt die Musik jener Zeit zum größten Teil. Die ersten bekannten Maskenkomponisten sind Alfonso Ferrabosco (geb. 1580) und Nicolas Lanière (geb. um 1590), beide italienischen Familien entstammend, aber in England geboren. Ferraboscos erste Maske wurde 1608 gegeben; bald darauf schrieb er die Musik zu Ben Jonsons *The Queen's Masque of Beauty*, *Irish Masque at Court*, *the Twelfth Night Revels*, *The Fairy Prince* (1609 und 1610); er bekleidete eine einflußreiche Stellung als Kammerherr Jakobs I. und Musiklehrer des Prinzen Heinrich. Neben ihm und Lanière ist in erster Linie ein Engländer zu nennen, John Cooper, der sich nach einer italienischen Reise Coperario nannte; wie Ferrabosco wurde auch er Musiklehrer der Kinder Jakobs I.

VII. Shakespeares Nachleben.

Wie Shakespearische Verse Konrad Ferdinand Meyer zu eigenem Schaffen in den verschiedensten Formen anregten, zeigt Heinrich Kraeger (Engl. Studien XXVIII 153).

Shakespeares letzte Ruhestätte.

Die Stratforder Dreifaltigkeitskirche befindet sich in schwerer finanzieller Notlage; die Gemeinde ist nicht imstande, eine Schuldenlast von 900 £ aufzubringen. Wohl im Hinblick darauf hat man dem Witwer der berühmten Shakespearedarstellerin Helen Faucit, Sir Theodore Martin, gestattet, gegenüber Shakespeares Büste ein großes Denkmal seiner Gemahlin aufzustellen. Zum Glück scheint dieser höchst befremdliche Gedanke nicht zur Ausführung zu kommen. Marie Corelli und — weniger entrüstet, aber ebenso entschieden — Sidney Lee haben energischen Protest gegen diese Entweihung von Shakespeares letzter Ruhestatt erhoben; das Denkmal mit seiner gewaltigen Höhe würde die Büste des Dichters völlig erdrücken, und es wäre ein Akt des Vandalismus, einer Frau mit einem Medaillon Shakespeares zu ihren Füßen in dem Heiligtum der Nation einen bevorzugten Platz einzuräumen. Auch die Familie Clayton, deren Gedenktafel zu Gunsten des neuen Grabmals entfernt werden sollte, hat sich dem Protest angeschlossen. Schließlich hat Sir Theodore Martin von der Verwirklichung seines Planes Abstand genommen, der Kirche jedoch in hochherziger Weise 200 £ zur Verfügung gestellt. Die übrigen 700 £ sollen durch eine Nationalsubskription gedeckt werden — hoffen wir, daß die Veranstalter dieser Sammlung durch schnellen Erfolg belohnt werden, damit ähnliche unwürdige Pläne nicht wieder in Frage kommen können.

Shakespeare auf der Bühne.

Bestrebungen der Elizabethan Stage Society (vgl. Shakespeare-Jahrbuch 37) finden einen entschiedenen Gegner in dem berühmten Shakespeare-I. Beerbohm Tree (*Fortnightly Review* 1900, S. 52). Entweder führe speare überhaupt nicht auf, wie Hazlitt, Lamb und Emerson wollten. s aber, so spiele man für das ganze Volk, nicht für einen kleinen archäologischen Feinschmeckern. Was die Elizabethan Stage Society ƨrunternehmern vorwirft, ist gänzlich falsch; es liegt keineswegs in henden System, daß der Hauptdarsteller alle übrigen in den Hinter-gt; gerade in letzter Zeit wird steigender Wert auf ein harmonisches spiel gelegt; wo der alte Mißbrauch noch weiter besteht, wird er überall Mißbrauch bezeichnet. Shakespeare ohne jede Streichung zu geben, ein unbilliges Verlangen; für einen ungekürzten Hamlet oder Antonius tra ist das Publikum nicht empfänglich; auch in Shakespeares Zeit se Dramen mit starken Auslassungen gespielt. Vor allem unberechtigt wurf, daß die herkömmliche Darstellungsart in erster Linie auf das n wolle und dadurch jede geistige Wirkung ertöte. Shakespeare will Wagner durch alle Mittel; je vollkommener die Illusion erreicht n, um so besser. Ein gewisses Maßhalten ist freilich geboten; aber len Gründen der Neuerer, sondern weil eine Überfülle des äußeren die Illusion nicht mehr fördert, sondern schädigt. Auf diese Art aber den Absichten des Dichters auch gerechter, als wenn man lediglich das en lässet. Seine ausführlichen Bühnenanweisungen, die großen Aus-bei privaten Aufführungen für scenischen Apparat geleistet wurden, ngsbücher Henslowes sprechen deutlich dafür, daß auch im 16. Jahr-r Zuschauer etwas zu sehen hatte; ja einige Stücke (Maß für Maß, ollt, Die Edelleute von Verona, Ende gut, alles gut, Cymbelin, Kauf-Venedig) sind ohne peinlichste Beachtung des Kostüms gar nicht Natürlich darf die Sorgfalt nicht im Einzelnen und Kleinen aufgehen; ißbrauch einzelner Theater beweist nichts gegen die Giltigkeit der Regel. Publikum hat ein Recht darauf, Shakespeare mit allen Hilfsmitteln Technik dargestellt zu sehen, und geschieht dies in vorzüglicher Weise, uch der finanzielle Erfolg nicht aus; es ist ein Irrtum, daß bei einer eaufführung in der herkömmlichen Art ein Gewinn nicht zu erzielen persönliche Erfahrungen beweisen das Gegenteil. Auch der Schauspieler e Treue im Kleinen und Äußerlichen nicht die nötige Freudigkeit für abe mitbringen können. Schließlich spricht Shakespeares Klage über die chkeit der Illusion auf seinem Theater (Prolog zu Heinrich V.) deutlich chtigkeit der bisherigen Auffassung; der Theaterleiter handelt in Shake-me, wenn er in der bisherigen Weise fortfährt.

Grundsätze der Elizabethan Stage Society verteidigt (ähnlich wie Sidney O.) William Poel (*Fortnightly Review* 1900, S. 355). Aus dem Prolog h V. liest er das Gegenteil heraus wie Beerbohm Tree: «da wir euch he Scenerie nicht vorführen können, so versucht wenigstens, sie euch n»; also legt Shakespeare hier allen Nachdruck auf die Phantasie des und mißt dem scenischen Apparat geringen Wert bei. — Ähnliche äußern W. Hughes Hallett (ebd. 504) und Arthur Dillon (*Westminster* ktober 1900).

Es lassen sich auch wieder Stimmen hören, die es überhaupt für aussichtslos halten, Shakespeares Dramen zum Gemeingut des modernen Theaterpublikums zu machen. Im *Minnesota Magazine* vom April 1900 heißt es, Shakespeares Sprache und Stil sind so archaisch, daß der nicht philologisch Gebildete nie den vollen Genuß von seinen Dramen haben wird. Ferner widerspricht die Unwahrscheinlichkeit mancher Stücke, Verkleidungen u. dergl. dem modernen Geschmack, der etwas derartiges höchtens in der Operette duldet. Das heutige Publikum verlangt eine gewisse Einheit im Drama, möglichst nur ein Thema, einen Helden, eine große Leidenschaft; für die universelle Mannigfaltigkeit von Shakespeares Stücken ist es nicht recht aufnahmefähig. Dieser selbe Zug Shakespeares wirkt auch ungünstig auf die Darstellung: die meisten amerikanischen Schauspielertruppen verfügen nur über eine oder zwei hervorragende Kräfte, und Shakespeares Dramen verlangen unendlich viel mehr. Und auch die besten Kräfte fühlen instinktiv, daß moderne Rollen besser für sie passen; Shakespeares Helden und Heldinnen sind ihnen nicht vertraut genug. Darunter leidet die Aufführung und auch die Lust, Shakespeare wieder auf die Bühne zu bringen; alle Bewunderung kann die Thatsache nicht bemänteln, daß er auf dem modernen Theater nicht wirkt.

Noch weiter geht ein englischer Lehrer (*Literature* 1900, I 265), der Shakespeare überhaupt für tot erklärt. Niemand würde mehr als ein halbes Dutzend Bekannte nennen können, die alle Stücke Shakespeares gelesen hätten (darauf kommt es auch nicht an; multum non multa! W. D.); die Kenntnis der meisten beschränkt sich auf das, was sie aus der Schule mitbringen; der Schreiber will nur einmal einen Jungen getroffen haben, der außerhalb der Schule Shakespeare las, und dieser soll der dümmste der Klasse gewesen sein (ein Urteil, das von geringer pädagogischer Erfahrung zeugt. W. D.).

Auch der Theaterkritiker der *Saturday Review*, Max, nimmt zu diesem Thema das Wort (XCI 14). Er verlangt, daß nur die besten Dramen Shakespeares gegegeben würden und diese selten, damit das Publikum immer für die Schönheiten Shakespeares empfänglich bleibe, und die Meisterwerke der Litteratur nicht zu Virtuosenkunststücken gemißbraucht würden. Dramen zweiten und dritten Ranges zu geben, sei dem Ruhme Shakespeares schädlich; denn diese könnten nun einmal keine große Wirkung erzielen und müßten das Durchschnittspublikum in seiner alten Anschauung bestärken, daß Shakespeare stark überschätzt werde.

In Deutschland giebt es zum Glück keine Shakespearefrage wie in England; daß der große Brite auf ein deutsches Publikum wirkt, auch wenn die Darstellung keineswegs vollendet ist, zeigt sich jedes Jahr aufs Neue. Über die beste Aufführungsart wird aber seit Gründung der Münchener Shakespearebühne viel gestritten. Rudolf Fischer (Beiblatt zur Anglia XI 148) spricht sich entschieden gegen dies theatralische Experiment aus; sein geringer Erfolg in München ermutige nicht zur Nachahmung, und es gebe doch zu denken, daß selbst ein theoretischer Freund der Neuerung, wie Rudolf von Berger, der Leiter des neuen Hamburger Schauspielhauses, in der Praxis von ähnlichen Versuchen abrät. Welches ist überhaupt der prinzipielle Unterschied zwischen Shakespeares Bühne und der heutigen? Er liegt nicht darin, daß jene dekorationslos war, diese dekorationssüchtig ist; denn jene entbehrte die Dekoration nicht und diese braucht sie nicht zu übertreiben, wenn die Versuchung auch nahe liegt. Ein bemerkenswerter Unterschied liegt aber darin, daß die alte Bühne infolge ihrer Dreiteilung ein Nebeneinanderspiel

lichte, die neue nur ein Nacheinander. Jedoch fällt dies nicht besonders ins Ge-
denn auch in Shakespeares Zeit wurde jene Möglichkeit nur verhältnismäßig
ausgenutzt. So bleibt für die alte Bühne nur ein, allerdings wichtiger, Vorteil:
hauplatz kann ohne Schwierigkeiten wechseln. Aber so ungeheuer, wie man
darstellt, ist dieser Vorzug nicht; kurze Spielpausen sind kein Unglück, und
lassen sich vermeiden, wenn man die Dekoration möglichst vereinfacht.
ies ist möglich. Meistens hat die Dekoration nur den Zweck, den
ıer über den Ort der Handlung aufzuklären, und dazu genügt eine
ınde Scenerie, manchmal ist sie sogar ganz unwesentlich; an diesen
lassen sich beträchtliche Spielpausen unschwer vermeiden. Wo aber
eare märchenhaft wird oder seine Personen unter die stimmungzeugende
der Natur stellt (Cæsar, Macbeth, Lear) oder wo sie geistig aus ihrer Um-
erwachsen (Cymbeline, Sturm), da ist eine reiche Dekoration von organischer
keit, ja ein psychologischer Faktor. Bei solchen Scenen auf äußere Aus-
zu verzichten, heißt ihre Wirkung schädigen, und wir sollten froh sein,
moderne Bühne uns die Mittel giebt, diese Wirkung noch besser heraus-
ten, als es zu Shakespeares Zeit möglich war. Viele Mängel der neuen
werden durch diesen beträchtlichen Vorteil wettgemacht.

Zur „Schlegel-Tieckschen" Shakespeareübersetzung

rschiedene Beiträge zu verzeichnen. Bereits im Jahrbuch XXXV 321 wurde
hrift von Christian Eidam besprochen, die an dem Text der Übersetzung
Kritik übte und eine gründliche Besserung empfahl. Der Verfasser hat
beim geschäftsführenden Ausschuß der Shakespeare-Gesellschaft einen förm-
Antrag eingereicht, der dahin ging, «erstens eine neue Bearbeitung der bei
ner erschienenen großen kritischen Ausgabe zu veranstalten, und zweitens,
fgabe des bisherigen allzukonservativen Standpunktes und der früher ge-
ı Unterscheidung zwischen den Bedürfnissen des Forschers und denen des
en Shakespeare-Lesers, den in jener Neuauflage gereinigten und verbesserten
ırch eine Volksausgabe auch der Allgemeinheit der Leser zugänglich zu
». (Vgl. Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung, 9. Februar 1901;
bd., 6. März 1900.) Der Vorstand sprach sich damals dafür aus, im Shake-
Jahrbuch eine Korrektur der Schlegel-Tieckschen Übersetzungen durch be-
Autoritäten vornehmen zu lassen; beim Druck dieser Zeilen (März 1901)
sich die Angelegenheit jedoch noch in der Schwebe.

n Beiblatt zur Anglia XI 246 macht Carola Blacker darauf aufmerksam,
ılegels wenig ausgebildeter Natursinn öfters die Übersetzung von Natur-
ungen ungünstig beeinflußte.

ngehender und äußerst abfällig beurteilt Wilhelm Wetz das unter Schlegels
cks Namen bekannte Werk (Englische Studien XXVIII 321, Frankfurter
19. Januar 1901). Er bekämpft die übliche Bezeichnung «Schlegel-
ıe Übersetzung» und betont nachdrücklich die jedem Litterarhistoriker
e Thatsache, daß neben Schlegel Graf Baudissin und Dorothea Tieck als
zer thätig waren, und Ludwig Tieck nur im Hintergrunde anspornend und
gewirkt hat; auch dies Verdienst sucht Wetz ihm möglichst zu schmälern.
gleicht ferner einzelne Stellen Schlegels mit den Übertragungen von
ister und Dingelstedt und findet, daß die neueren Übersetzungen oft einen

beträchtlichen Fortschritt bedeuten. Ganz abgesehen von den zahlreichen Stellen, wo Schlegel den Dichter offenbar mißverstand, hat er gar zu oft Shakespeares Ausdruck geglättet und abgeschwächt und so Shakespeares Sprache unmerklich nach dem Vorbilde der Iphigenie umgemodelt, den schlichten Volkston der eingestreuten Liedchen oft völlig verfehlt. Dasselbe gilt in verstärktem Maße von seinen Fortsetzern Graf Baudissin und Dorothea Tieck; namentlich die Leistungen der letzteren sind außerordentlich schwach. Wetz hält es darum für völlig verfehlt, immer von dem unvergänglichen Ruhm jener Übersetzung zu sprechen und dadurch moderne Kräfte von einer Neuübersetzung abzuschrecken. Ein neuer deutscher Shakespeare thut uns in hohem Maße not; bis aber ein solcher erscheint, hält es Wetz für das Rätlichste, eine eklektische Ausgabe herzustellen, die von jedem Stück die beste der vorhandenen Übersetzungen brächte und sie von Versehen und Unebenheiten möglichst befreite; namentlich würde Dorotheas Arbeit ganz oder teilweise wegfallen und Baudissin öfters durch Kaufmann ersetzt werden müssen.

Man kann Wetz in manchen Punkten Recht geben, ohne doch seinen Folgerungen zuzustimmen. Die «Schlegel-Tiecksche» Übersetzung ist in manchen Punkten gewiß besserungsbedürftig; — man kann dies anerkennen, ohne darum ihr Verdienst so zu verkennen wie Wetz es thut. Es wäre ja ein trauriges Zeichen für unsere Dichtung und Wissenschaft, wenn wir in zwei Menschenaltern in Shakespeare nicht tiefer einzudringen gelernt hätten. Gegen eine neue Shakespeareübersetzung von berufener Seite wird niemand etwas einwenden — das Ergebnis können Freunde und Gegner der herkömmlichen Fassung ruhig abwarten. Wetz selbst erwähnt die mannigfachen Übersetzungsversuche der letzten Jahrzehnte und ihre geringe Wirkung; die neue Übertragung müßte schon eine ganz gewaltige Leistung sein, wenn sie Schlegel-Tieck aus dem Sattel heben wollte. Für völlig verfehlt halte ich aber den Vorschlag eines eklektischen Shakespeare, wonach dies Drama von einem, jenes von einem anderen Autor wetteifernd zu übertragen wäre. Denn das zeichnet eben Schlegel-Tiecks Übersetzung aus, daß sie eine stilistische Einheit ist, die von Schlegel geschaffen, von Baudissin eingehalten, von Dorothea Tieck angestrebt wurde; das giebt ihr ein künstlerisches Gesicht, einen Gesamtcharakter, an dessen Wirkung eine heterogene Mischung von Einzelübersetzungen nie heranreichen kann. Ein eklektischer deutscher Shakespeare würde gewiß in vielen Einzelheiten über Schlegel-Tieck hinausgehen, aber im Ganzen sicher zurückbleiben. Das zeigt bereits die Erfahrung: Wetz selbst erwähnt die Unternehmungen von Brockhaus und des Bibliographischen Instituts! Und schließlich — hat man erst einmal das eklektische Prinzip angenommen, so weiß ich nicht, weshalb man die Einheit des Einzel-Stückes wahren soll. Wenn ein Korrespondent der Hamburger Nachrichten (12. Jan. 1901) Wetz dahin interpretiert, daß man einen Vers von Schlegel, einen von Viehoff, einen von Gildemeister usw. usw. übernehmen sollte, so ist das natürlich eine Verdrehung seiner Forderung — aber sie ist nur eine Konsequenz dieses unkünstlerischen Gedankens.

Wenn Wetz ferner gegen den Titel «Schlegel-Tieckscher Shakespeare» protestiert, so wird ihm ebenfalls jeder einräumen, daß dies mehr ein Name als eine strenge Bezeichnung ist — aber durchdringen wird er schwerlich. Ein eingebürgerter Ausdruck läßt sich schwer ändern, und wohl nie, wenn sich ein gleich knapper, handlicher Ersatz nicht vorschlagen läßt. Und wie will Wetz die Thatsache, daß Schlegel die Übersetzung begann, Baudissin und Dorothea Tieck sie fortführten und Ludwig Tieck anregend, ratend und fördernd zur Seite stand, in einen kurzen

Ausdruck zusammenfassen? Selbst wenn die hergebrachte Bezeichnung vielleicht für eine Zeit von den Titelblättern verschwinden sollte, wird sie sich doch im Sprachgebrauch halten, und nicht mit Unrecht; denn ohne Tieck wäre Schlegels Werk wahrscheinlich ein Torso geblieben.

Eine besonders scharfe Kritik übt Wetz an der neuen Schlegel-Tieck-Ausgabe des Bibliographischen Instituts (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXV 324). Es kann nicht meine Aufgabe sein, hier ein so umfangreiches und bedeutsames Übersetzerwerk nochmals zu kritisieren oder es zu verteidigen. So weit ist es gewiß in deutschen Landen berühmt, daß es verdiente, wie ein Klassiker in der ursprünglichen Gestalt hergestellt zu werden, mit Ausmerzung der Druckversehen und Einfügung der verlorenen Verse — es sind deren nicht wenige! Wir haben hier die erste wissenschaftliche Ausgabe des Schlegel-Tieckschen Shakespeare; wie Wetz dies Verdienst der — für das Verständnis Schlegels gewiß unentbehrlichen — Ausgabe von Bernays zuschreibt, ist mir unerfindlich; an anderer Stelle giebt er doch ausdrücklich zu, daß Bernays Schlegel durch Schlegel korrigiert, d. h. Lesarten eingesetzt hat, die der Übersetzer schließlich mit Absicht verwarf. Wenn Wetz ferner sagt: (der Herausgeber) «druckt den Text ohne Änderung getreulich ab – Lesarten verzeichnet ein Anhang», oder «Hier ist die Achtung vor den Übersetzern soweit getrieben, daß am Schluß der Bände noch die «Lesarten» der verschiedenen Drucke verzeichnet werden» — so sind beide Behauptungen falsch, die letzte sogar eine direkte Entstellung des Sachverhaltes.

Wilhelm Dibelius[1]).

Nachtrag.

Auf S. 287 ist erwähnt, daß eine Notiz von Steevens richtiggestellt sei, nach der die Stelle *'bears [may be betrayed] with glasses'*, Cæs. 2, 1, 205, auf Claudian zurückgehe. Ich möchte hier Steevens in Schutz nehmen: die fragliche Bemerkung findet sich — allerdings auf den Tiger bezogen — bei Claudian, *De raptu Proserpinae* III 263 ff. Vgl. über die merkwürdige Fabel Otto Keller, Thiere des classischen Alterthums (1887) S. 132 f. Dort ist, S. 381, auch nachgewiesen, daß sie aus Ambrosius, *Hexaemeron* VI 4, zu den mittelalterlichen Schriftstellern gekommen ist. An etwas ähnliches scheint bei der Abbildung vom Grabmal der Nasonen (ebenda S. 145) in Bartolis Sepolcro de' Nasoni Tafel 28, gedacht zu sein, wo eine Panterjagd dargestellt ist.

W. K.

[1]) Die mit G. B. Ch. gezeichneten Beiträge sind von Prof. Churchill, Amherst, Mass.

Theaterschau.

Shakespeare auf den Londoner Bühnen.

Das Hauptereignis des Jahres 1900 waren die Shakespeareaufführungen der Benson'schen Truppe im Lyceumtheater. Heinrich V., Der Sommernachtstraum, Hamlet, Richard II., Was ihr wollt, Antonius und Kleopatra, Der Sturm, Die lustigen Weiber von Windsor, Die Zähmung der Widerspenstigen, also zum Teil Stücke, die seit Jahrzehnten nicht aufgeführt worden sind, wurden dem Londoner Publikum mit guten Kräften und in meist vorzüglicher Ausstattung gegeben. Der Erfolg war derartig, daß eine Reihe von Kritikern und Stimmen aus dem Publikum die Gründung eines stehenden Shakespearetheaters unter Bensons Leitung befürworten. So enthusiastisch, wie man danach erwarten sollte, beurteilte die Kritik die Leistungen der Truppe jedoch nicht; Athenæum und Saturday Review wenigstens sprechen meist von guten Durchschnittsvorstellungen, die alles Lob verdienen, aber doch an die Ruhmesthaten eines Phelps nicht heranreichen. Bei manchen Stücken, so den lustigen Weibern, Was ihr wollt und der bezähmten Widerspenstigen scheint man dem derben Geschmack des Durchschnittspublikums gar zu große Konzessionen gemacht und Shakespeares Lustspiele zu sehr als Zirkusburlesken gegeben zu haben. Ziemlich mißglückt soll Antonius und Kleopatra gewesen sein, eine Aufgabe, an der ja die ersten dramatischen Kräfte aller Länder schon gescheitert sind. Die Frauenrollen von Bensons Truppe nahm die Kritik überhaupt wenig günstig auf, namentlich die widerspenstige Katharina Frau Bensons entsprach den Erwartungen nicht. Bei der Hamletaufführung wurde ein interessantes litterarisches Experiment versucht; bis auf einige allzu derbe Stellen gab Benson das Stück ohne Streichungen, scheint aber doch der Ausdauer seines Publikums etwas zu viel zugemutet zu haben.

Mit Benson teilen sich in die Lorbeeren des letzten Theaterjahres Beerbohm Tree und Lewis Waller. Gemeinsam führten sie in Her Majesty's Theater Julius Cäsar auf; ersterer gab den Antonius, letzterer den Brutus; der Erfolg war durchschlagend; das Athenæum (1900 II 355) nennt die Vorstellung *not only the best that has been given of a Shakspearean masterpiece, but a credit to English art.* Imponierend, wenn auch etwas altmodisch, soll Murray Carson als Cäsar gewesen sein; Robert Tober faßte den Cassius als stolzen, unermüdlichen Intriganten; auch die Hauptrollen wurden gebührend gewürdigt, trotz einer gewissen Unruhe, die dem Antonius hier und da anhaftete.

Zu einem Vergleich mit Bensons Leistung forderte Heinrich V. heraus, den Waller am Ende des Jahres im Lyceumtheater gab. Seine Aufführung zeichnete

durch starkes Betonen des scenischen Apparates; die schauspielerische
scheint auf derselben Höhe gestanden zu haben wie bei seinem Vorgänger.
swert ist noch, daß die Chorusscenen nicht, wie bei Benson, gestrichen
e sollen wesentlich zum Erfolg des Stückes mit beigetragen haben.
rikles» wurde im April 1900 zu Stratford aufgeführt, in äußerst ver-
r Form und bei mäßiger Besetzung, wenigstens wenn man einem ge-
n Protest in Literature 1900 I 346 trauen kann; durch eine sehr lahme,
önlich zugespitzte Antwort des Hauptdarstellers, John Coleman, erfährt
wisse Bestätigung.
ch eine private Mitteilung Sidney Lees über die Elizabethan Stage
erfahre ich zu meinem großen Bedauern, daß diese verdiente Gesellschaft
gkeit eingestellt hat. Leider war es mir nicht vergönnt, einer von ihren
gen beizuwohnen, und ihre Leistungen aus eigener Erfahrung zu würdigen.
zahlreichen deutschen und englischen Preßstimmen glaube ich doch ent-
u dürfen, daß sie das Studium Shakespeares in hervorragendstem Maße
hat. Leider scheint sich ihr Wirkungskreis nicht über ein kleines ge-
'ublikum hinaus erstreckt zu haben; aber nachdem die Gesellschaft im
ihre neben Miltons Samson Agonistes und Schillers Wallenstein auch
ach der ersten Qudrto gegeben hatte, glaubten wir doch noch auf eine
eihe von Shakespeare-Vorstellungen hoffen zu können. Vielleicht gelingt
itlosen Energie ihres Leiters, William Poel, noch einmal, auch die jetzigen,
übergroßen, Schwierigkeiten zu überwinden, so daß der Einstellung der
eit nicht die Auflösung der Gesellschaft zu folgen braucht.

Wilhelm Dibelius.

Statistischer Überblick

e Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1900.

' (Herzogl. Hoftheater, Dir. nzrat Peter Liebig). Othello el-Tieck), 3 m. (1 m. in Merane). bezähmte Widerspenstige, 1 m. eisenhofer a. G.)
Stadttheater, Dr. Bittong und). Der Kaufmann von Venedig, – Hamlet, 3 m. — Die be- Widerspenstige, 7 m. — Romeo lia, 2 m.
r i. S. (Stadttheater, Dir. Gg. iolz). Imogen (Cymbelin), 1 m. albach a. G.)
(Fürstl. Theater, Dir. A. de Hamlet, 1 m.
ben (Stadttheater, Dir. Gg. it). Othello, 1 m. (Sga. di a. Othello.)
r (Stadttheater, Dir. C. Schröder). ommernachtstraum (Schlegel- 1 m. — Der Kaufmann von g (Schlegel), 1 m. — König l III. (Schlegel), 1 m.

Barmen-Elberfeld (Stadttheater, Dir. Hans Gregor). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — König Richard III., 3 m.
Basel (Stadttheater, Intendanz). Hamlet, 1 m., (Frz. Herz a. G.). — König Lear (Schlegel), 2 m.
Bautzen (Stadttheater, Dir. D. Karl). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — (Dir. P. Zimmermann.) Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Bayreuth (Königl. Opernhaus, Dir. Steng-Krauß). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Berlin (Königl. Schauspielhaus). Das Wintermärchen, 5 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — König Lear, 4 m. (1 m. Frl. Manke a. G.). — Julius Cæsar, 4 m. — Othello (Schlegel), 4 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Ein Sommernachts-

traum, 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. (1 m. Frl. Wachner a. G.). — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet, 1 m. — Was ihr wollt, 2 m. (P. Conrad a. G.). — Coriolanus, 1 m.

Berlin (Neues Königliches Opernhaus.) Romeo und Julia, 1 m. — Julius Cæsar, 1 m.

Berlin (Lessingtheater, Dir. Otto Neumann-Hofer). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. (Ernesto Novelli a. G.). — Shylok (Suner), 3 m. (w. v.) — Antonio und Cleopatra, 1 m. (Dusegesellschaft).

Berlin (Schillertheater, Dir. R. Loewenfeld). Romeo und Julia, 1 m. — Macbeth (Schiller), 16 m.

Berlin (Friedrich-Wilhelmstädt. Theater, Dir. M. Samst). Othello, 3 m. (1 m. Sga. di Garda a. Othello). — Romeo und Julia, 1 m.

Berlin (Luisentheater, Direktor Richard Anger). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Baudissin-Kohlrausch), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck-Baudissin), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Bern (Stadttheater, Dir, A. Udvardy). Hamlet, 3 m.

Bielefeld (Konzerthaus, Dir. H. Themme). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Bielefeld (Sommertheater, Dir. Hans Knapp). Romeo und Julia, 1 m.

Bonn (Stadttheater, Dir. Julius Hofmann). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Brandenburg a. d. H. (Sommertheater Dir. Hohl). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Matkowsky a. G.).

Braunfels (Fürstl. Theater, Dir. Moritz Höfler). Ein Wintermärchen, 1 m.

Braunschweig (Herzogl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. (Frl. A. Werra a. G.). — König Lear, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. (Hr. Wiecke a. G.). — Hamlet (Schlegel), 1 m. (w. v.).

Braunschweig (Neues Theater, Dir. H. Themme). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Sga. di Garda a. Othello).

Bremen (Stadttheater, Dir. Fr. Erdm. Jesnitzer). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin), 1 m. (Agnes Sorma a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m.

Bremerhaven (Stadttheater, Dir. Johs. Fischer). — Romeo und Julia, 1 m. (Matkowsky a. G.)

Breslau (Stadttheater, Dir. Dr. Othello (Schlegel-Tieck), 1 Sommernachtstraum (Schl —Der Kaufmann von Vened 5 m. — Julius Cæsar (Sch

Breslau (Lobetheater, Dir. Dr. Othello (Schlegel-Tieck), 1

Breslau (Deutsches Theater, Arnim). Der Kaufmann von V

Bromberg (Stadttheater, Dir. Hamlet, 2 m. — Othello Was ihr wollt, 2 m. — Julia, 1 m. (Wiecke a. G

Bruchsal (Saisontheater, Dir Othello (West), 1 m.

Celle (Sommertheater, Dir. R. Romeo und Julia, 1 m.

Chemnitz (Stadttheater, Dir. Romeo und Julia, 2 m. Richard III. (Schlegel), winsky a. G.) — Hamlet,

Cznernowitz (Stadttheater, Di Othello, 1 m. — Die Widerspenstige, 1 m.

Danzig (Stadttheater, Dir. Hamlet (Schlegel), 1 m. (G.) — Der Widerspenstige 1 m. — Der Kaufmann v (Schlegel), 1 m. (Dir. Romeo und Julia (Schlege Ein Wintermärchen, 2 m. Poppe a. G.) — Othello,

Darmstadt (Großherzogl. Ein Sommernachtstraum, Ein Wintermärchen, 1 m Cæsar (Schlegel), 1 m. — mann von Venedig, 1 m.

Dorpat (Deutsches Sommert Carl Bretschneider). König 1 m.

Dortmund (Stadttheater, Dir. Romeo und Julia (Schlegel- (Matkowsky a. G.) — Othel Tieck), 1 m. (Matkowsky

Dresden-Altstadt (Königl. Der Widerspenstigen Zäh (Ernesto Novelli a. G.)

Dresden-Neustadt (Königl. haus). Der Kaufmann v (Schlegel), 1 m. — Macbe Tieck-Kaufmann), 1 m. euch gefällt (Schlegel-Pabs Coriolanus (Herwegh-Tiec Julius Cæsar (Schlegel), 4 Pauly a. G.) — Viel Lärm (Holtei), 3 m. — Antoniu patra (Schlegel-Tieck), 2 m (Schlegel-Tieck), 2 m. — Julia (Schlegel), 1 m. — E nachtstraum, 2 m.

' (Stadttheater, Dir. Staege-
Die bezähmte Widerspenstige
dstein), 1 m. — König Lear,
— (Stadttheater Duisburg).
Schlegel-Tieck), 1 m.
ıdttheater, Dir. C. Beese). Der
 enstigen Zähmung (Deinhard-
m. (1 m. Matkowsky a. G.)
et 2 m. (1 m. w. v.) — Der
ın von Venedig, 1 m. (Dr.
ıl a. G.) — Viel Lärm um
1 m. — Romeo und Julia,
m. Matkowsky a. G.) (Stadt-
Insterburg). Othello, 1 m.
tadttheater, Dir. C. Becker).
ıödie der Irrungen, 1 m. —
fmann von Venedig (Schlegel),
l m. Weiser a. G.)
ımertheater, Dir. A. Sandory).
1 m.
l. Ruhr (Stadttheater, Dir. L.
Othello, 1 m. (Matkowsky
Hamlet, 1 m. — Ein Winter-
, 2 m. — Romeo und Julia,
)er Widerspenstigen Zähmung,
atkowsky a. G.) (Dir. Hans
König Richard III., 1 m. —
ınd Julia, 2 m. — Hamlet,
m. Matkowsky).
(Stadttheater, Dir. Emil
). Julius Cæsar, 2 m.
a. Main (Opernhaus). Ein
ıachtstraum (Schlegel), 1 m.
ıuspielhaus.) Julius Cæsar,
- Hamlet (Schlegel), 3 m.
ainz a. G.). — Othello, 1 m.
Kaufmann von Venedig, 2 m.
a. Oder (Dir. Hch. Hohl).
ear (Schlegel-Tieck), 1 m. —
ınd Julia (Schlegel), 1 m. —
kar Lange.) Ein Sommer-
ıum (Schlegel), 1 m.
i. S. (Stadttheater, Dir. Dr.
ımann). Othello, 1 m.
i. B. (Stadttheater, Dir. Hans
ı). Othello, 1 m. — Ein
ıachtstraum, 2 m. — Hamlet
), 2 m.
ien (Stadttheater, Dir. Frz.
). Othello, 1 m.
ıtliches Theater, Dr. Gg. Kurt-
Imogen-Cymbelin (Bulthaupt),
Saalbach a. G.). — Othello
), 2 m. — Der Kaufmann
edig, 1 m.
tadttheater, Dir. Kruse-Helm).
fmann von Venedig, 1 m.
ittheater, Dir. C. Pötter). Der
enstigen Zähmung (Wittmann),

Görlitz (Stadttheater, Dir. Anton Hartmann). Hamlet, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. (1 m. Frl. Reisenhofer a. G. und 1 m. in Bunzlau). — Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Dr. Pohl a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Julius Cæsar (Schlegel), 1 m.

Göttingen (Stadttheater, Dir. Norbert Berstl). König Lear, 3 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Graz i. Steiermark (Stadttheater, Dir. Otto Purschian). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Ermete Novelli a. G.).

Graudenz (Stadttheater, Dir. J. Morris-Illing). Der Kaufmann von Venedig, 3 m. (1 m. in Marienwerder). — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Guben (Stadttheater, Dir. Sascha Hänseler). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Halberstadt und Stolp i. Pommern (Stadttheater, Dir. A. de Nolte). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Wittmann), 1 m.

Halle a. S. (Stadttheater, Dir. M. Richards). Ein Sommernachtstraum, 6 m. — Romeo (Schlegel), 1 m.

Halle a. S. (Thaliatheater, Dir. E. M. Mauthner). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Matkowsky a. G.).

Hamburg (Stadttheater, Dir. Bittong und Bachur). Hamlet, 3 m. (1 m. Frl. Sandrock a. G.). — Julius Cæsar (Schlegel), 9 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m. — Timon von Athen (Bulthaupt), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 2 m.

Hamburg (Centralhallentheater, Dir. Ernst Drucker). Othello, 1 m.

Hamburg (St. Georg Tivolitheater, Dir. A. Sußa). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Hanau (Stadttheater, Dir. Jaritz und Oppmar). Othello, 3 m. (1 m. in Offenbach). — Romeo und Julia, 3 m. (in Offenbach). — Hamlet, 1 m.

Hannover (Königliche Schauspiele). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 5 m. — König Heinrich IV. 1. Teil (Dingelstedt), 3 m. (1 m. Franz a. G.). — König Heinrich IV. 2. Teil (Dingelstedt), 1 m. — König Richard III.

(Dingelstedt), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. (1 m. Hr. Dörwald a. G.). — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige Schlegel-Tieck), 2 m. — König Lear (Schlegel), 1 m. (Sprotte a. G.).

Heidelberg (Stadttheater, Dir. W. E. Heinrich). Die Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.

Hildesheim (Sommertheater, Dir. Norbert Berstl). Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m

Hof i. B. (Stadttheater, Dir. H. Norbert). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Iglau (Stadttheater, Dir. J. Watzke). Othello, 1 m. (Morisson a. G.).

Ingolstadt (Stadttheater, Dir. R. Griese). Othello (Voß), 3 m. (1 m. in Eichstädt, 1 m. in Neuburg) (Fiala a. G.).

Innsbruck (Stadttheater, Dir. A. Ranzenhofer). Romeo und Julia, 1 m. (Bonn a. G.).

Kaiserslautern (Stadttheater, Dir. Herm. Heine). Othello (Voß), 1 m.

Karlsruhe i. B. (Großherzogliches Hoftheater). Hamlet (Schlegel), 3 m. (1 m. Kainz a. G.).

Kassel (Königliche Schauspiele). König Lear (Voß-Schreivogel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 2 m. (Frl. Fischer a. G.). — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (w. v.). — Romeo und Julia, 1 m. (Frl. König a. G.). — Hamlet, 1 m. (Frl. Fischer a. G.).

Kiel (Stadttheater, Dir. E. O. Beling). Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m.

Kiel (Schillertheater, Dir. Fr. Wriedt). Hamlet, 1 m.

Klagenfurt (Stadttheater, Dir. Gust. Leopold). Hamlet, 1 m. — Die Widerspenstige 1 m.

Koblenz (Stadttheater, Dir. Aug. Graßl). Macbeth, 1 m. (Pauline Ulrich a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. (Wilma Dulfer a. G.)

Koburg-Gotha (Herzogl. Hoftheater). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Kolberg (Stadttheater, Dir. Emil Reubke). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Kolmar i. Els. (Stadttheater, Dir. G. Krug). Romeo und Julia, 1 m.

Köln a. Rh. (Stadttheater, Dir. Jul. Hofmann). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt),

1 m. — Romeo und Julia 1 m.

Königsberg i. Pr. (Stadtthea Varena). Romeo und Julia 2 m. (1 m. Lützenkirchen Hamlet (Schlegel), 1 m. Cæsar (Schlegel), 4 m. (1 kirchen a. G.) — Der Kau Venedig (Schlegel), 1 m. — mung der Widerspenstig (Barkany a. G.)

Krefeld (Stadttheater, Dir. A Romeo und Julia (Oechelhä — Ein Sommernachtstraur Macbeth (Tieck), 4 m. · (Schlegel), 1 m. — Othello 3 m.

Kreuznach (Kurtheater, Dir. A Die bezähmte Widerspens — Der Kaufmann von Ve

Landsberg a. d. W. (Aktient Hans Knapp). Othello, 1

Leipzig (Vereinigte Stadtth Max Staegemann). Romeo 1 m. — Macbeth (Gildeme — Hamlet (Schlegel), 1 kowsky a. G.) — Julius Cæsa 2 m. (1 m. w. v.) — Othe 4 m. — König Lear (Schl

Leipzig (Battenbergtheater, Kaiser). Othello, 3 m.

Libau i. Russl. (Stadttheater Corneck). Hamlet, 1 m. a. G.)

Liegnitz (Stadttheater, Dir. F mann). Der Kaufmann v (Schlegel), 2 m.

Linz a. D. (Landschaftliche Dir. Alfred Cavar). Othell Hamlet, 3 m.

Lodz i. Russl. (Deutsches Tha Dir. Alb. Rosenthal). Ha — Romeo und Julia, 1 m.

Lübeck (Stadttheater, Dir. Frz. (Romeo und Julia, 1 m. (Chris

Magdeburg (Stadttheater, Cabisius). Hamlet, 2 m. (1 1 m. Lützenkirchen a. (bezähmte Widerspenstige, : in Bernburg). — Ein Som traum, 3 m. — Romeo und (1 m. Wiecke a. G.)

Mainz (Stadttheater, Dir. E bach). Romeo und Julia, 2 a. G.) — Othello 1 m.

Mannheim (Großherzogl. Ho tionaltheater). Verlorene L 2 m. — Julius Cæsar (Sch

Marburg (Museumssaal, Dir. (Viel Lärm um Nichts (Hc

Stadttheater, Dir. D. Neuffer). eth, 1 m. (P. Ulrich a. G.) — ihr wollt, 2 m. — König rd III. (Dingelstedt), 2 m.
kee (Deutsches Theater, Dir. und Wachsner). Die bezähmte rspenstige, 1 m.
usen i. Els. (Thalia-Theater, Dir. th-Collot). Othello (Schlegel-), 3 m.
n (Königl. Hof- und National-ter). Ein Wintermärchen, 2 m. Der Widerspenstigen Zähmung, . — Ein Sommernachtstraum egel), 7 m. (1 m. Frl. Troms-a. G.) — Was ihr wollt, 1 m. omeo und Julia (Schlegel), 3 m. lamlet (Schlegel), 2 m. — Der mann von Venedig (Schlegel), — Viel Lärm um Nichts (Tieck), — König Lear (Schlegel), 2 m.
en (Königliches Residenztheater). Widerspenstigen Zähmung, 1 m. el Lärm um Nichts (Tieck), 2 m. — Kaufmann von Venedig (Schlegel), — Romeo und Julia (Schlegel),

en (Theater am Gärtnerplatz, Dir. erg und Schmederer). Hamlet, . (3 m. Adele Sandrock, 2 m. z a. G.). — Antonius und Cleopatra, (Dusegesellschaft).
en (Volktheater, Dir. Frz. Hilpert). llo (Schlegel-Tieck), 1 m.
urg (Stadttheater, Dir. H. Norbert). eo und Julia, 1 m. — Othello), 1 m.
litz (Großherz. subv. Theater). llo (Schlegel-Tieck), 1 m.
rg (Stadttheater, Dir. H. Reck). llo (Schlegel), 1 m, (Th. Becker).
urg (Großherzogl. Theater). Ein nernachtstraum (Schlegel-Tieck), — Hamlet (Schlegel), 2 m. — s Cæsar, 2 m. — Der Wider-stigen Zähmung (Deinhardstein), (Frl. Reisenhofer a. G.).
r (Kgl. städt. Theater, Dir. St. or). Othello, 1 m. — Hamlet,

ück (Stadttheater, Dir. A. Bert-. Othello, 1 m. — Ein Winter-hen (Schlegel-Tieck), 1 m.
(Stadttheater, Dir. Frz. Bau-ler). Othello (Voß), 1 m.
eim (Saisontheater, Dir. O. Reuß). llo (Voß), 1 m.
elphia (Archstreettheater, Dir. mann und Amberg). Der Kauf-mann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 1 m.
Pilsen (Deutsches Theater, Dir. Paula Frinke). Hamlet, 1 m.
Plauen i. V. (Stadttheater, Dir. S. C. Staack). Hamlet, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.
Posen (Stadttheater, Dir. W. Felix). Othello, 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Macbeth, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — (Dir. Hans Wahlberg.) König Lear (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.
Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. Ferd. Pochmann). König Lear (Oechelhäuser), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Christians a. G.). — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (w. v.).
Prag (Neues Deutsches Theater, Dir. Angelo Neumann). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 2 m. (1 m. Frl. Saalbach, Kainz, Klein. Lewinsky a. G.) — König Lear, 1 m. (Sonnenthal a. G.). — König Richard III., 2 m. (1 m. L. Seipp, 1 m. Striebeck a. G.). — Ein Sommernachtstraum, 1 m
Pyrmont (Fürstl. Theater, Fritz Pook). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.
Ratibor (Stadttheater, Dir. R. Possin). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
Regensburg (Stadttheater, Dir. A. Berti-Eilers). Romeo und Julia. 1 m.
Reinerz, Bad (Kurtheater, Dir. C. Pötter). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck), 1 m.
Reichenberg i. B. (Stadttheater, Dir. Emanuel Westen). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m.
Riga (Stadttheater, Dir. Rich. Balder). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m.
Riga (Sommertheater-Hagensberg, Dir. W. Rieckhoff). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.
Rostock i. M. (Stadttheater, Dir. Rich. Hagen). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 2 m. — Was ihr wollt, 2 m. — König Richard II. (Dingelstedt), 1 m.—König Heinrich IV. 1. T. (w. v.), 1 m. — König Heinrich IV. 2. T. (w. v.), 1 m. — König Heinrich V. (w. v.), 1 m. — König Heinrich VI. 1. T. (w. v.), 1 m. — König Heinrich VI. 2. T., 1 m. — König Richard III.

(w. v.), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Wittmann), 1 m.

Rudolstadt (Fürstl. Theater, Dir. R. Possin). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 1 m.

Saarbrücken (Taliatheater, Dir. D. Neuffer). Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Salzburg (Stadttheater, Dir. Paul Blasel). Othello, 1 m.

Salzwedel und Neuhaldensleben (Stadttheater, Dir. Fr. Berthold). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Schleswig (Stadttheater, Dir. C. Pötter). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Schneidemühl (Stadttheater, Dir. Hugo Gerlach). Romeo und Julia, 1 m.

Schweidnitz und Neisse (Stadttheater, Dir. R. Goeschke). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 2 m.

Schweinfurt (Stadttheater, Dir. M. Bernard). Othello, 2 m.

Schwerin i. M. (Großherz. Hoftheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — König Richard II. (Devrient), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Sigmaringen (Fürstl. Hoftheater, Dir. Jul. Heydecker). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. (1 m. in Tübingen). — Ein Sommernachtstraum (Oechelhäuser), 1 m. (in Kempten).

Sondershausen (Fürstl. Theater, Dir. F. Wackwitz). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Stargard i. P. (Stadttheater, Dir. E. Walden-Jordan). Romeo und Julia, 1 m.

Stettin (Stadttheater, Dir. Jacques Goldberg). Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — (Dir. F. Gluth.) Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia, 2 m. — Macbeth (Dingelstedt), 1 m.

Stettin (Elysiumtheater, (Dir. F. Gluth). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

St. Gallen (Stadttheater, Dir. Jul. Türk). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 2 m.

Stockholm (Königl. Theater, Dir. Axel Buren). Ein Sommernachtstraum, 7 m.

St. Petersburg (Neues Deutsches Theater Dir. J. G. Pipirs). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Stralsund (Stadttheater, Dir. Conra Kaufmann). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — (Dir. Ludw. Treutler) Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 4 m (1 m. in Greifswald). — König Lear. 2 m.

Strassburg (Stadttheater, Dir. Johs. Engel) König Richard II. (Oechelhäuser), 1 m — König Heinrich IV., 1. T. (w. v. 1 m. — König Heinrich IV., 2. (w. v.), 1 m. — König Heinrich V (w. v.), 1 m. — König Heinrich VI 1. T. (Dingelstedt), 1 m. — Köni Heinrich VI., 2. T. (w. v.), 1 m. — König Richard III. (w. v.), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Die bezähmte Wiederspenstige (Deinhardstein), 2 m. (1 m. Matkowsky a. G — Hamlet (w. v.), 1 m.

Striegau (Saisontheater, Dir. Jo Wünsche). Othello (Voß), 1 m.

Stuttgart (Königl. Hoftheater). Ei Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Kohlrausch), 1 m. (Cloth Schwarz a. G.) — Macbeth (Schiller), 2 m. (Gertrud Giers a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 4 m.

Swinemünde (Stadttheater, Dir. Rich. Hagen). Othello (Schlegel), 1 m.

Tilsit (Stadttheater, Dir. E. Hannemann). König Richard III, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Trier (Stadttheater, Dir. Ferd. Steinle). Othello, 2 m. — Hamlet, 1 m.

Troppau (Stadttheater, Dir. Carl Heiter). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Ulm (Stadttheater, Dir. G. R. Kruse). Othello, 1 m.

Warmbrunn (Kurtheater, Dir. Ferd. Pochmann). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin - Deinhardstein), 2 m.

Weimar (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck). 3 m. — Timon von Athen (Bulthaupt), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Wiecke a. G.) — Julius Cæsar (Schlegel), 4 m.

Wernigerode (Kurtheater, Dir. A. Tiede). Othello, 2 m. (1 m in Hoyerswerda).

Wien (K. k. Hofburgtheater). Die Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — König Heinrich V. (Dingelstedt), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel).

— Ein Wintermärchen (Dingel-
3 m.
Kaiserjubiläum - Theater, Dir. A.
:-Guttenbrunn). Der Kaufmann
enedig, 2 m.
aimundtheater, Dir. Ernst Gettke).
t (Schlegel), 1 m. (Bonn a. G.)
er Widerspenstigen Zähmung,
Ernesto Novelli a. G.) — Der
ann von Venedig (Suner) 4 m.,

en (Königl. Schauspiele). Ein
ernachtstraum, 1 m. — Romeo
lia (Schlegel), 1 m. (Frl. Brandt
-Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Wismar (Stadttheater, Dir. Hans Knapp). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
Würzburg (Stadttheater, Direktor Hein. Adolphi). Hamlet, 1 m.
Zittau (Stadttheater, Dir. D. Karl). Romeo und Julia, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m.
Zweibrücken (Stadttheater, Dir. F. Trauth). Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m.
Zwickau u. Reichenbach i. V. (Stadttheater, Dir. Benno Koebke). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m (Wiecke a. G.).

---

ch vorstehender Statistik sind somit von 166 Theatergesellschaften 26 Shake-
e Werke in 713 Aufführungen zur Darstellung gebracht, und zwar ver-
h diese wie folgt:

. . . .	96	mal	durch	64	Gesellschaften.
. . . .	83	„	„	50	„
nd Julia	83	„	„	54	„
hmte Widerspenstige	78	„	„	54	„
fmann von Venedig	75	„	„	42	„
mernachtstraum	75	„	„	27	„
esar	42	„	„	14	„
termärchen	34	„	„	17	„
. . . .	32	„	„	10	„
ar	25	„	„	14	„
m um Nichts	19	„	„	11	„
chard III.	16	„	„	11	„
wollt	12	„	„	6	„
einrich IV., 1. T.	6	„	„	4	„
s	5	„	„	2	„
und Cleopatra	4	„	„	2	„
ichard II.	4	„	„	3	„
einrich IV., 2. T.	3	„	„	3	„
einrich V.	3	„	„	3	„
ödie der Irrungen	3	„	„	2	„
on Athen	3	„	„	2	„
Cymbelin	3	„	„	2	„
Euch gefällt	3	„	„	1	„
einrich VI., 1. T.	2	„	„	2	„
einrich VI., 2. T.	2	„	„	2	„
e Liebesmüh	2	„	„	1	„

ßerdem gelangte «Die bezähmte Widerspenstige» in der Holbeinschen
ng als «Liebe kann Alles» an einer Anzahl kleinerer Bühnen zur Auf-

ipzig, im März 1901. Armin Wechsung.

Shakespeare-Bibliographie

1900

«Mit Nachträgen zur Bibliographie im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd I—XXXVI. 1865—1900.»

Von

Dr. Richard Schröder

Bibliothekar an der Königl. Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

VORBEMERKUNG

Die seit der Dreihundertjahrfeier der Geburt des großen Dichters im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft periodisch erscheinende Shakespeare-Bibliographie geht mit vorliegendem Jahrgang in die Hände des Unterzeichneten über. Der Begründer, von dem ich diese Arbeit übernehme, hat dieselbe während eines Zeitraums von 36 Jahren 18 mal erscheinen lassen; was er in diesem Menschenalter, und zwar auch außerhalb des Rahmens der Bibliographie, für die Shakespeare-Forschung geleistet hat, ist in Wort und Schrift zu oft gerühmt worden, um an dieser Stelle nochmals besonders hervorgehoben zu werden. Im allgemeinen wird die Shakespeare-Bibliographie daher in der früheren Art fortgeführt werden, wenn aber der Unterzeichnete trotzdem geglaubt hat, unter Zustimmung eines Vorgängers, einige Änderungen vornehmen zu müssen und dies auch fernerhin zu thun sich für verpflichtet halten wird, so ist er der festen Überzeugung, daß die schnelle und sichere Benutzbarkeit der Bibliographie dadurch nicht unwesentlich gewonnen hat. Der Versuch, die große Masse des Materials nach systematischen Gesichtspunkten zu gruppieren, hat sich zwar einstweilen bei der Unmöglichkeit, alle Arbeiten selbst durchsehen zu können, als undurchführbar herausgestellt, trotzdem möchte der Unterzeichnete die Verwirklichung dieses Wunsches, die den Wert der Bibliographie sehr erhöhen würde, nicht dauernd aufgeben.

Einstweilen wird das vom Jahre 1900 an der Bibliographie neu nzugefügte Register diesen Übelstand wenigstens etwas mildern. ür den Gebrauch des vorliegenden einzelnen Jahrgangs wird es dem enutzer vielleicht etwas zu ausführlich gearbeitet erscheinen, ein mstand, der indes seine Erklärung darin finden möge, daß beabchtigt ist, es mit den Registern der folgenden Jahrgänge von Zeit ı Zeit zusammenzuziehen, um auf diese Weise wenigstens eine ıverlässige Übersicht der Erscheinungen aller Kulturvölker an usgaben und Erläuterungsschriften Shakespeares zu geben, eine rbeit, die dem Shakespeare-Forscher wenigstens so lange als Ersatz enen muß, bis ihm einmal eine genaue «systematisch geordnete» ıakespeare-Bibliographie dargeboten wird, über deren Notwendigkeit e Meinungen ebenso wenig auseinandergehen, wie über die Schwierigiten einer solchen Riesenarbeit. Indessen sind Hoffnungen vornden, daß auch diese einmal überwunden werden.

Die hiermit beginnende neue Nummerierung der einzelnen Titel, e in fortlaufender Reihe auch in den folgenden Jahrgängen fortführt werden soll, ist eingeführt worden, um einerseits bei der ırcharbeitung der Bibliographie eine schnellere und genauere Art ır Verweisungen zu ermöglichen, sowie um andererseits das unverıltnismäßig viel Platz raubende Nachtragen von Rezensionen zu den nzelnen Werken durch einfache Angabe der Nummer der betr. ublikationen zu erleichtern.

In der neu geschaffenen Abteilung «Miszellen» haben solche leineren Arbeiten und gelegentlichen Notizen über Shakespeare Aufahme gefunden, die ihrer ganzen Natur nach die Bibliographie selbst nnötig belastet hätten, während sie andererseits als Druckerzeugnisse n einer so eingehenden Shakespeare-Bibliographie nicht gänzlich gnoriert werden durften, da sie gelegentlich für den Shakespeareorscher von Wert sein können. In dem Gesamtregister haben die liszellen aus naheliegenden Gründen nur in den seltensten Fällen ufnahme gefunden, unter allen Umständen natürlich aber da, wo s sich um ein bestimmtes Werk über Shakespeare handelte. Auch iese Miszellen werden durch alle Jahrgänge der Bibliographie hinurch für sich fortlaufend (durch Zahl mit Sternchen) nummeriert verden.

Schließlich möge, wie in früheren Jahren, auch fernerhin in Erinnerung gebracht werden, daß die Bibliographie Theaterberichte, ildliche Darstellungen und musikalische Werke in der Regel nicht

verzeichnet, vielmehr Artikel dieser Art nur ausnahmsweise darin Aufnahme finden.

An alle Freunde der Shakespeare-Litteratur wiederhole auch ich die Bitte um Zusendung oder Mitteilung von neuen Erscheinungen über Shakespeare, ganz besonder soweit dieselben als Zeitschriften-aufsätze, Sonderabdrücke u. s. w. nicht in den Buchhandel kommen.

Charlottenburg, **Richard Schröder.**
Goethestraße 24.

I. ENGLAND und AMERIKA

a. Gesamt-Ausgaben
[in Original und Übersetzung]

1 Works. With a Biographical Introduction by Henry Glassford Bell. Illust. with 65 Photo-Engravings of Eminent Histrionic Artists. London: W. Collins 1900. (I, 350 S.) 8°

2 *The Arden Shakespeare:* Edited by E. K. Chambers. Boston: D. C. Heath & Co. [1895—1899.] 16°

Heath's English Classics.

[Über die bisher (1895—1899) erschienenen Bände vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 309 u. Jg. 36. S. 352.]

Ferner erschien: King Lear; Edited by Martha Foote Crowe. 1899. Vgl. Bibliogr. No. 46. King John; Edited by G. C. Moore Smith. 1900. Vgl. Bibliogr. No. 39.

Rezension: The Literary News. New York. [New Ser.] Vol. 17. 1896. S. 55. — Journal of Education. London. July, 1897. S. 441.

3 Works. With an Introduction and Notes by John Dennis, and Illustrations by Byam Shaw. *(The Chiswick Shakespeare.)* London: George Bell and Sons. — New York: The Macmillan Co. 12°

[Über die bisher erschienenen Bände vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 351.]

Ferner erschienen 1900: Vol. 10. A Midsummer Night's Dream. (XIII, 99 S.) — 11. Twelfth Night. (X, 115 S.) — 12. King Richard II. (X, 122 S.) — 13. Coriolanus (178 S.) — 14. Much Ado About Nothing (X, 119 S.) — 15. King Lear (XIII, 155 S.) — 16. Antony and Cleopatra. (IX, 159 S.) — 17. Two Gentlemen of Verona. (112 S.) — 17. Julius Caesar.

Rezensionen: The Athenaeum. London. 1900, Dec. 1, No. 3814. S. 732. — Zeitschrift für Bücherfreunde. Bielefeld und Leipzig. Jg. 3. Bd 1. 1899/1900. S. 239 (von W.). — The Publishers' Circular. London. Vol. 72. (New Series Vol. 19.) 1900. S. 393. — The Academy. London. Vol. 59. 1900. No. 1492. S. 558: This is a most charming series and Mr. Byam Shaw's illustrations, although not everybody's taste, really add to its value, which can be said of few Shakespeare illustrations. Mr. Shaw's work has intellectual and imaginative qualities of a high order . . . . We reproduce a drawing from «Antony and Cleopatra».

4 Works. Vol. II. Romeo and Juliet. Edited by Edward Dowden. London: Methuen and Co. 1900. (240 S.) 8°

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 351. (Vol, I: Hamlet.)

Rezensionen: The Athenaeum. London. 1900. Dec. 22. No. 3817. S. 826: It is a model book in all matters of arrangement and printing. — [Zu Vol. I:] Bookman. London. Dec. 1899. S. 91. — The Educational Times. London. Dec. 1899. S. 509. — The Athenaeum. London. 1900, Jan. 6. No. 3767. S. 27 f.

5 Works. New edition, edited by Edward Dowden. Vol. 1. Hamlet. Indianopolis: Bowen-Merrill Co., 1900. 12°

6 A new Variorum Edition of Shakespeare. Ed. by Horace Howard Furness. Vol. 10. A Midsummer Night's Dream. Vol. 11. The Winter's Tale. Vol. 12. Much Ado About Nothing. Philadelphia 1895—1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 307 und Jg. 36. S. 348.

Rezensionen: [X:] Notes and Queries. London. Ser. VIII. Vol. 8. 1895. July-December. S. 59. — [XII:] Literature. London. Vol. 6. Jan.-June 1900. No. 131. S. 314 f. — Atlantic Monthly. Boston. 1900. July. — The Academy. London. Vol. 58. 1900. No. 1454. S. 223 und ebenda Vol. 59. 1900. No. 1486. S. 373.

7 Works. *New Century Shakespeare;* the Cambridge text from the latest dition of W. A. Wright; with introduction, notes, and glossaries to each play by srael GOLLANCZ; the complete notes, with variorum readings and general glossary f A. Dyce; a general introduction, and life of the poet by W. J. Rolfe; and a story of the drama, and general criticism by H. N. Hudson and others. Ed. de xe. In 24 vols. Vol. 1—6. Boston: Dana Estes & Co. 1900. 8°

Erschienen sind bis jetzt: Vol. 1: TEMPEST — THE TWO GENTLEMEN OF VERONA — COMEDY OF ERRORS. Vol. 2: MERRY WIVES OF WINDSOR — MEASURE FOR MEASURE. Vol. 3: MIDSUMMER NIGHT'S DREAM — AS YOU LIKE IT. Vol. 4: LOVE'S LABOUR'S LOST — MERCHANT OF VENICE. — Vol. 5: MUCH ADO ABOUT NOTHING — TWELFTH NIGHT. Vol. 6: TAMING OF THE SHREW — ALL'S WELL THAT ENDS WELL.

8 Works. Edited . . . by Israel GOLLANCZ. *(The Temple Edition.)* London-r York 1894—1896.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 308.

Rezension: The Literary News. New York. [New Series.] Vol. XVIII. 1897. S. 75 f.

) Works. Edited by Israel GOLLANCZ. *(The Larger Temple Shakespeare.)* 1—12. London: J. M. Dent & Co. — New York: The Macmillan Co. —1900. 8°

There is also a Large-Paper-Edition, limited to 175 copies.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 351.

Inhalt: Vol. 1: TEMPEST — TWO GENTLEMEN OF VERONA — MERRY WIVES OF WINDSOR — MEASURE FOR MEASURE. Vol. 2: COMEDY OF ERRORS — MUCH ADO ABOUT NOTHING. LOVE'S LABOUR'S LOST — MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. Vol. 3: MERCHANT OF VENICE — AS YOU LIKE IT — TAMING OF THE SHREW — ALL'S WELL THAT ENDS WELL. Vol. 4: TWELFTH NIGHT — WINTER'S TALE — CYMBELINE. Vol. 5: KING JOHN — RICHARD II. — HENRY IV. Pt. 1. Vol. 6: HENRY IV. Pt. 2 — HENRY V. — HENRY VI. Pt. 1. Vol. 7: HENRY VI. Pts 2 and 3 — RICHARD III. Vol. 8: HENRY VIII. — TROILUS AND CRESSIDA — CORIOLANUS. Vol. 9: TITUS ANDRONICUS — ROMEO AND JULIET — TIMON OF ATHENS — JULIUS CAESAR. Vol. 10: MACBETH — HAMLET — KING LEAR. Vol. 11: ANTONIUS AND CLEOPATRA — PERICLES. Vol. 12: VENUS AND ADONIS — THE RAPE OF LUCRECE — SONNETS — THE LIFE OF SHAKESPEARE.

Rezensionen: The Athenaeum. London. 1900. No. 3817. S. 835 f.: The main difference of this publication from the pretty and very popular ‹Temple Edition› consists in the introduction in the glossaries and notes of illustrative woodcuts, antiquarian and topographical. The plays are gathered into volumes in the order of the First Folio, with one exception — ‹Cymbeline›, which stands last of all. The chief point of interest in this ‹Larger Temple› edition is the addition to it of what is called on the title-page a ‹Life of Shakespeare›. It is a collection of notes arranged under the several years of the poet's existance, from 1564 to 1616. — Vgl. auch: The Athenaeum. London. 1900. No. 3767. S. 28. — Literature. London. Vol. 6. 1900. Jan.—June. No. 141. S. 502. — The Publishers' Circular. London. Vol. 72. (New Series. Vol. 19.) 1900. S. 372.

0 Works. Edited by C[harles] H. HERFORD. 10 vols. Vol. 1—10. London New York 1899.

Eversley Series of English Classics.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 350.

Rezensionen: Bookman. London. 1899, June. S. 84. — 1899, Oct. S. 34. — School World. 1899, July. S. 275. — 1900, Febr. S. 70. — The University Extension Journal. 1899, March. S. 88. — Literature. London. 1899, Febr. 4. S. 112. — Review of Reviews. London. Vol. 21. 1900, Jan.—June. — The Academy. London. Vol. 58. 1900. No. 1468. S. 525. — The Athenaeum. London. 1900, Jan. 6. No. 3767. S. 28.

11 Works. 39 vols. Edited, with Introductions and Notes by C[harles] H. FORD. London and New York: Macmillan and Co. 1900. 12°

The Eversley Shakespeare. Re-issue in separate volumes.

Erschienen sind bis jetzt: A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. Siehe unter No. **64**. — THE TAMING OF THE SHREW. Siehe unter No. **78**. — OTHELLO. Siehe unter No. **70**.

[Auch sämtliche übrigen Bände dieser Ausgabe sind i. J. 1900 erschienen. Anmerkung kurz vor Schluß der Bibliographie.]

Rezensionen: The Academy. London. Vol. 58. 1900. No. 1468. S. 525 und ebenda Vol. 59 1900. No. 1480. S. 217.

12 *Beginner's Shakespeare:* Abridged and edited by Sarah Willard HIESTAND; strated after drawings by F. A. M. RETZSCH. Boston: D. C. Heath & Co. 1900.

Heath's Home and School Classics. No. 1. 2.

Erschienen sind bis jetzt: No. 1: The Comedy of the TEMPEST. 1900. (IX, 98 S.) — No. 2: A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. 1900. (IX, 102 S.)

Inhalt: This volume [Tempest] of Shakespeare is the first of the works of the dramatist to be edited for young people by Sarah Willard Hiestand, it is also the initial number of Heath's «Home and School Classics» — which will be added to in the future regularly. As a rule the books will be printed entire; where expurgation may be required it will be done with as little change or omission as possible. Each book contains, or will contain, a brief account of its author, and of the noteworthy facts in connection with the work itself.

13 Works. With introduction and notes by Henry Norman HUDSON. (*The Harvard Edition.*) 12 vols. Boston: Danes Estes & Co.

Vgl. Jahrburch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 350. Das fehlende Druckjahr ist «1898».

14 *Blackwood's School Shakespeare.* Edited by R. Brimley JOHNSON. With Introduction, Notes and Glossary. Edinburgh and London: William Blackwood & Sons. [seit 1898]. 8°

Erschienen sind bisher: MERCHANT OF VENICE. 1898. (144 S.) Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 356 und Jg. 37. Bibliogr. No 58. — KING RICHARD II. 1898. (150 S.) Vgl. ebenda S. 357. — THE TEMPEST. 1899. (162 S.) Vgl. ebenda S. 357 und Jg. 37. Bibliogr. No. 81. — JULIUS CAESAR. 1899. (182 S.) Vgl. ebenda S. 356. — AS YOU LIKE IT. 1899. (200 S.) Vgl. ebenda Jg. 37. No. 30. — MACBETH. 1900. Vgl. ebenda Jg. 37. No. 53.

15 Works. Edited by Charles KNIGHT. 3. vols. Vol. 1—3. London: George Routledge and Sons 1900. (796, 810, 808 S.) 8°

16 Works. Edited by Charles KNIGHT. London: George Routledge and Sons 1900. (II, 414 S.) 8°

17 *The Shakespearian Library;* edited from the first folio with introduction and notes by Prof. Henry MORLEY. Illustr. from Boydell gallery. 18 vols. New York: Doubleday & McClure 1898.

18 Works. Edited by Richard Grant WHITE: with glossarial, historical, and explanatory notes. 6 vols. Boston: Houghton, Mifflin & Co. 1899. 8°

19 Works. New edition. Vol. 1—12. London: G. Newnes, Ltd. 1899. 1900. 12°

Vol. 1—4. 1899: Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 351.

Neu hinzu 1900: Vol. 5—12.

20 [Works. Adorned with borders and half-borders by Mr. Rickett. London and New York: The Vale Press 1900.] 8°

Rezension: The Academy. London. Vol. 58. 1900. No. 1454. S. 216: Printed in a new 'Avon' fount of small pica type. Each play will be issued in a demy 8vo volume. Only 310 sets of the VALE SHAKESPEARE will be printed, of which 100 sets are for sale in the United States of America and 187 sets in Great Britain... The whole of the English edition of the Vale Shakespeare has been taken up by collectors and the trade.

21 Complete Works. *Handy Volume Edition.* 39 vols. New York: Henry Altemus & Co. 1900. 8°

22 Complete Works. De Luxe edition. 12 vols. Vol. 1—12. New York: Crowell Y. Thomas & Co. 1900. 8°

23 Works. *(The Falstaff Edition.)* 34 vols. New York: E. P. Dutton & Co. 1898.

24 Complete Works. *Knickerbocker Edition.* Illustrated by Frank Howard and with 15 photogravure frontispieces reproduced from the Boydell gallery. 15 vols. Vol. 1—15. New York: G. P. Putnam's Sons 1900. 16°

Rezension: The Academy. London. Vol. 59. 1900. No. 1480. S. 206.

25a Works. *(The Pocket Edition.)* 13 Vols. New York: Geo. Routledge & Sons 1899.

25b Complete Works. 4 Vols. New York: F. A. Stokes Co. 1899. 8°

26 Works. *(The Savoy edition.)* New York: E. & J. B. Young 1899. (1113 S.)

27 Works. 39 Vols. Glossary. (Boxed.) New York: E. & J. B. Young 1900. 8°

---

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

All's Well That Ends Well

28 All's well that ends well; with The story of Giletta. New York: Cassell ᵃnd Co., Ltd. 1900. (iii, 166, 33 S.) 24°

Cassell's National Library. New Series. Vol. 7. No. 355.

As You Like It

29 As You Like It. Adapted for Amateur Performances in Girls' Schools. By Elsie Fogerty. London: Swan Sonnenschein & Co. 1900. (88 S.) 8°

Rezension: The Athenaeum. London. 1900, 8. Sept. No. 3802. S. 323 f.: «This version of «As You Like It» is the first of a series of standard plays adapted for amateur performance in girls' schools.... Stage directions are useful and ample. Full instructions as to dress are furnished, and are accompanied by illustrations by which others besides schoolgirls may profit».

30 As You Like It. With Introduction, Notes and Glossary by R. Brimley Johnson. London: William Blackwood & Sons 1899. (200 S.) 8°

Blackwood's School Shakespeare. Siehe unter No. 14.

Rezensionen: School World. May 1900. S. 189. — Educational Times. London: May 1900. S. 222.

31 As You Like It: a pleasant comedy, newly embellished with sundry decorations, by Will H. Low. New York: Dodd, Mead & Co. 1900. (v, 130 S.) 8°

Also a new Holiday Edition is printed with five full-page photogravures and many text illustrations by Will H. Low, and limited to 100 copies.

32 As You Like It. Edited by A. W. Verity. London 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 353.

Rezensionen: Academy. London. Vol. 58. 1900. No. 1446. S. 55. — Literature. London. Febr. 10, 1900. — Guardian. Jan. 10, 1900. — School Guardian. Jan. 13, 1900. — Educational Times. London. Jan., 1900. S. 33. — The Athenaeum. London. 1900, Febr. 3. No. 3771. S. 144 — School World. Febr. 1900. S. 33. — Journal of Education. London. May 1900. S. 332. — Bookman. London. Febr. 1900. S. 160.

Comedy of Errors

33 Comedy of Errors; with a pleasant and fine conceited comedy called Menechmus by Plautus. New York: Cassell & Co. 1900. (192 S.) 24°

Cassell's National Library. New Series. Vol. 7. No. 350.

Coriolanus

34 Coriolanus. Edited by Edmund K. Chambers. London: W. G. Blackie & Son 1899. (231 S.) 8°

Rezension: Athenaeum. London. 1899. Jan. 21. S. 92.

35 Coriolanus. Edited by R. F. Cholmeley. London 1897.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 353.

Rezensionen: Educational Times. London. Aug. 1897. S. 328. — Journal of Education. London. April. 1898. S. 227.

Hamlet

— The tragedy of Hamlet. Edited by Edward Dowden. New Edition. London 1899.

Siehe Shakespeare: Works. Vol. I. unter No. 5.

— Hamlet-Übersetzung v. Theodor Fontane. s. Th. Fontane.

Unter No. 320.

36 Hamlet. With Notes. By the Rev. F. Marshall, M.A. London: George Gill & Sons. 1897. (192 S.) 8°

Rezension: Education. Boston. 1897, Oct. 9.

King Henry VIII.

37 KING HENRY THE EIGHTH. Ed. by D. Nichol SMITH. London 1899.

The Warwick Shakespeare.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 354.

Rezensionen: School World. July, 1899. S. 275. — Bookman. London. Aug., 1899. S. 147. — Journal of Education. London. Febr., 1900. S. 148. — Educational Review. London. Oct., 1899. S. 672. — Oxford Magazine. Nov., 1899.

38 KING HENRY VIII. New York: Cassell & Co. 1899. (192 S.) 24°

Cassell's National Library. New Series. Vol. 7. No. 317.

King John

39 KING JOHN. Ed. by G. C. Moore SMITH. Boston: D. C. Heath & Co. 1900. 8°

The Arden Shakespeare. Siehe unter No. 2.

40 KING JOHN. Edited by G. C. Moore SMITH. London: W. G. Blackie & Son. Ltd. 1900. (XLIII, 178 S.) 8°

The Warwick Shakespeare.

41 KING JOHN. With Notes by J. W. YOUNG. London: Longmans 1900. 8°

The Swan Shakespeare.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-G. Jg. 36. S. 354.

Rezensionen zu den Ausgaben des Swan Shakespeare: Literature. London. 1899. S. 489 und 1900. S. 126: Each play has the life of Shakespeare prefixed, with illustrative pictures and notes. The metrical remarks are inferior to the grammatical. The books are beautifully printed.

Julius Cæsar

42 The tragedy of JULIUS CAESAR; with suggestions for its study by F. T. BAKER. New York: American Book Co. 1898. (125 S.) 12°

Eclectic English Classics.

— JULIUS CAESAR. A Complete Paraphrase by E. E. DENNEY and P. LYDDON-ROBERT. London 1900.

Normal Tutorial Series.

Siehe unter No. 115.

43 JULIUS CAESAR; with introduction and notes explanatory and critical for use in schools and classes, by the Rev. Henry N. HUDSON. Boston: Ginn & Co. 1900. (I, 205 S.) 8°

44 JULIUS CAESAR; edited, with introd. notes and suggestive questions, by G. W. HUFFORD and Louis G. HUFFORD. New York: Macmillan Co. 1900. (37, 205 S.) 18°

Macmillan's Pocket English Classics.

45 JULIUS CAESAR. Edited with notes and an introduction by G. C. D. ODELL. New York: Longmans, Green & Co. 1900. (LVI, 161 S.)

Longmans' English Classics.

King Lear

46 KING LEAR; edited by Martha Foote CROWE. Boston: D. C. Heath & Co. 1899.

The Arden Shakespeare. Siehe unter No. 2.

47 KING LEAR. With Introduction and Notes for the Examinations, by the Rev. F. MARSHALL. London: George Gill & Sons 1898. 8°

Rezension: The Eucational Times. London. Nov. 1898. S. 465.

48 KING LEAR. Ed. by A. W. VERITY. Cambridge 1897.

Pitt Press Shakespeare for Schools.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 355.

Rezensionen: The Athenæum. London. Febr. 5, 1898. — Educational Review. London. Febr. 1898. S. 178. (Ausgezeichnet.) — The Academy. London. Jan. 15, 1898. — The Guardian. Jan. 12, 1898. — The Speaker. Nov. 13, 1898. — Journal of Education. London. May, 1898. S. 284. — Spectator. London. July 16, 1898.

Macbeth

49 The Tragedy of Macbeth; with an appendix, containing suggestions for its study, by F. T. Baker. New York: American Book Co. 1898. (119 S.) 12°

Eclectic English Classics.

50 Macbeth; edited for school use, by W. L. Cross. New York & Chicago: Globe School Book Co., 1900. (xxvii, 144 S.) 8°

English Classics — Star Series. No. 8.

51 Macbeth; edited with notes and introduction by Charles W. French. New York: The Macmillan Co. 1899. (xliii, 185 S.) 16°

Pocket Classics.

52 Macbeth. Edited by Henry N. Hudson. Boston: Ginn & Co. 1899. (203 S.) 12°

Standard English Classics.

Gehört gleichzeitig zum «New School Shakespeare edited by Henry N. Hudson».

53 Macbeth. With Introduction, Notes, and Glossary by R. Brimley Johnson. London: William Blackwood & Sons. 1900. 8°

Blackwood's School Shakespeare. Siehe unter Nr. 14.

54 Macbeth; with introduction, notes and examination papers (selected), by Brainerd Kellogg. Illustr. New York: Maynard, Merrill & Co. 1899. (220 S.) 24°

55 Macbeth; with the historie of Macbeth. New York: Cassell & Co. 1899. (192 S.) 24°

Cassell's National Library. New Series. Vol. 7. No. 316.

Measure for Measure

56 Measure for measure; [also] The histoire of Promos and Cassandra. New York: Cassell & Co., Ltd. 1900. (192 S.) 24°

Cassell's National Library. New Series. Vol. 8. No. 384.

Merchant of Venice

57 The Merchant of Venice; edited for school use, by Helen G. Cone. New York and Chicago: Globe School Book Co., 1900. (xxii, 137 S.)

English Classics — Star Series. No. 9.

58 Merchant of Venice. With Introduction by R. Brimley Johnson. Edinburgh and London 1898.

Blackwood's School Shakespeare. Siehe unter No. 14.

Rezensionen: The Educational Times. London. June, 1898. S. 254. — Education. Boston. May 28, 1898. S. 158. — Journal of Education. London. Sept. 1898. S. 554.

59 The Merchant of Venice. Edited by the Rev. F. Marshall. London: George Gill & Sons. 1898.

Rezension: Journal of Education. London. April 1898. S. 229.

60 The Merchant of Venice. Edited with Introduction and Notes, Arranged and Classified by Thomas Page. New and enlarged Edition. London: Moffat & Paige. 1898. (182 S.) 8°

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Jg. 1899. S. 18 ff. (von O. Zschech.)

61 The Merchant of Venice. Ed. by J. Strong. London 1899.

Black's School Shakespeare.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 356.

Rezensionen: Bookman. London. June, 1899. S. 86. — Journal of Education. London. Aug., 1899. S. 513. — Educational Review. London. June, 1899. S. 392.

62 The Merchant of Venice. Ed. by A. W. Verity. Cambridge 1898.

Pitt Press Series for Schools.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 356.

Rezensionen: Bookman. London. Febr. 1898. — The Athenæum. London. Febr. 5, 1898. — The Educational Review. London. Febr. 1898. S. 178. — The Guardian. Jan. 12, 1898. — The School Guardian. Febr. 19, 1898. — Journal of Education. London. May, 1898. S. 284. — The Educational Times. London. May 1, 1898. S. 217. — Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Nouv. Sér. T. 45. Febr. 21. 1898. S. 158. — Schoolmaster. April 30, 1898.

63 The Merchant of Venice. Edited by H. L. Withers. London 1897.

The Warwick Shakespeare.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 356.

Rezensionen: Education. April 2, 1898. S. 104 (sehr anerkennend). — The Educational Times. London. May 1, 1898. S. 217 (sehr anerkennend).

Midsummer Night's Dream

64 A Midsummer Night's Dream. Edited, with Introduction and Notes, by C. H. Herford. London: Macmillan & Co. 1900. 8°

The Eversley Shakespeare. Re-issue. Siehe unter No. 11.

— A Midsummer Night's Dream. Abridged and edited by Sarah Willard Hiestand; . . . Boston: D. C. Heath & Co. 1900.

Siehe: Beginner's Shakespeare. Unter No. 12.

65 A Midsummer Night's Dream. Edited by L. W. Lyde. London 1897.

Black's School Shakespeare.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 356.

Rezensionen: Education. Boston. Aug. 21, 1897 (sehr anerkennend). — Athenæum. London. Sept. 18, 1897 (anerkennend). — Bookman. London. Oct., 1897. — The Educational Review. London. Oct., 1897. S. 233 (sehr anerkennend). — Journal of Education. London. May, 1898. S. 285.

66 A Midsummer Night's Dream. Ed. by Thomas Page. London 1897.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 356.

Rezension: Educational Times. London. Aug. 1897. S. 328 (außerordentlich anerkennend). — The Journal of Education. London. May, 1898. S. 285.

67 A Midsummer Night's Dream. Boston: Sibley & Ducker. (Formerly Philadelphia: S. T. Leach & Co.) 1898. (viii, 208 S.) 12°

68 A Midsummer Night's Dream; with Nymphidia, or, The court of the fairy. New York: Cassell & Co., Ltd. 1899. (192 S.) 24°

Cassell's National Library. New Series. Vol. 7. No. 318.

69 A Midsummer Night's Dream; illustr. by Ludovic Marchetti. New York: R. Tuck & Sons 1899. (42 S., 20 colored illustrations.) 2°

Othello

70 Othello. Edited, with Introduction and Notes, by C. H. Herford. London: Macmillan & Co. 1900. 8°

The Eversley Shakespeare. Re-issue. Siehe unter No. 11.

Rezension: The Academy. London. Vol. 59. 1900. No. 1480. S. 217.

Pericles

71 Pericles; with the story of the Prince of Tyre. New York: Cassell & Co., Ltd. 1900. (iv, 192 S.) 24°

Cassell's National Library. New Series. Vol. 7. No. 357.

King Richard II.

72 King Richard II. Edited . . . by A. W. Verity. Cambridge 1899.

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 357.

Rezensionen: Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Nouv. Sér. T. 47. 1899. S. 319 f. (von J. LECOQ). — Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan. bis June 1900. S. 22 (von J. B. McGOVERN), ebenda S. 95 (von ST. SWITHIN) und S. 171 f. (von A. W. VERITY). — School World. March, 1899. S. 114 sehr anerkennend. — Literature. London. March 18, 1899. S. 282. — Bookman. London. March 1899. S. 193 [als ausgezeichnet besprochen].

73 KING RICHARD II. New York: Cassell & Co., Ltd. 1899. (II, 192 S.) 24°
Cassell's National Library. New Series. Vol. 7. No. 339.

King Richard III.

74 KING RICHARD THE THIRD. New York: Cassell & Co., Ltd. 1900. (III, 192 S.) 24°
Cassell's National Library. New Series. Vol. 7. No. 351.

Romeo and Juliet

— ROMEO AND JULIET. Edited by Edward DOWDEN. London 1900.
Siehe Shakespeare: Works. Vol. II. . . . unter No. 4.

75 ROMEO AND JULIET. *Maude Adam's Acting Edition;* with illustrations by Ernest HASKEL and C. Allen GILBERT. New York: R. H. Russel 1899. (110 S.) 12°
Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 357.
«The acting version of the play is arranged by Miss Adams, with the stage-directions for its performance as produced by her. There are sixteen full-page drawings of Miss Adams by Ernest Haskell and C. Allen Gilbert. The cover design and other decorations are models of taste and neatness».

76 ROMEO AND JULIET. *Green Room Edition;* illustrated by photographs from life of Maude Adams and other members of her company. Illustrated. Boston: H. M. Caldwell Co. 1900 (II, 138 S.) 8°

77 ROMEO AND JULIET. New York: Cassel & Co., Ltd. 1899. (III, 192 S.)
Cassell's National Library. New. Series. Vol. 7. No. 348.

Taming of the Shrew

78 THE TAMING OF THE SHREW. Edited, with Introduction and Notes, by C. H. HERFORD. London: Macmillan & Co. 1900. 8°
The Eversley Shakespeare. Re-issue. Siehe unter No. 11.

79 TAMING OF THE SHREW; with introduction by Miss Ada REHAN. With photogravure pictures and scenes from the play as produced by Augustin DALY. *Player's Edition.* New York and London: Doubleday, Page & Co. 1900. (XIII, 148 S.)
Miss Rehan's interesting and amusing introduction to this volume tells some of her personal experiences as the shrewish Katherine, and expresses her ideas of the play from the standpoint of the actress. The photogravure illustrations show pictures of Miss Rehan, Mrs. Gilbert, John Drew, and scenes of the play as produced by Mr. Daly.

80 TAMING OF THE SHREW. New York: Cassell & Co., Ltd. 1900. (II, 192 S.) 24°
Cassell's National Library. New Series. Vol. 7. No. 352.

Tempest

— The Comedy of the TEMPEST. Abridged and edited by Sarah Willand HIESTAND; . . . Boston: D. C. Heath & Co. 1900.
Siehe: BEGINNER'S SHAKESPEARE unter No. 12.

81 The TEMPEST. Ed. by R. Brimley JOHNSON. Edinburgh and London 1899.
Blackwood's School Shakespeare. Siehe unter No. 14.
Rezensionen: Journal of Education. London. Febr. 1900. S. 148. — The Athenaeum. London. Jan. 6. 1900. No. 3767. S. 13. — Educational Review. London. Nov. 1899. S. 745.

82 The TEMPEST; with preface and notes by S. THURBER. Boston: Allyn & Bacon 1900. (X, 124 S.) 12°
Academy Series of English Classics.

83 The Tempest. Decorated throughout by Robert Anning Bell. Photogravure Frontispiece. Large Paper Edition. London: Freemantle & Co. 1900.

84 The Tempest; with Jacob Ayrer, the fair Sidea, and the Storm on the Mediterranean, from Ariosto. [Also] Montaigne's Essay on the Caniballes. New York: Cassell & Co., Ltd. [1900]. (192 S.) 24°

Cassell's National Library. New Series. Vol. 7. No. 340.

---

c. Nicht dramatische Werke

[in Original und Übersetzung]

85 Sonnets. Edited by J. Potter Briscoe. London: Gay and Bird [1900].

The Bibelots. A series of Reprints for the Book-lover. Ed. by J. Potter Briscoe. Vol. X

86 Shakespeare's Sonnets. Reconsidered . . . by Samuel Butler. London (1899.) 1900.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 359.

Rezensionen: The Academy. London. Vol. 58. 1900. No. 1444 v. 6. Jan. S. 13: Mr. Butler comes with an elaborate introduction, footnotes, and a reprint of the Quarto text. He is neither a Herbertian nor a Southamptonian. But he takes the common-sense view that the «Mr. W. H.» of the preface was the person to whom the Sonnets were written, and he thinks, chiefly on the ground of the italicised *Hews* in Sonnet 20, that the initials conceal some unidentified Will Hews probably of obscure social standing. — The Saturday Review. London. Vol. 89. 1900. No. 2328. S. 717: He [Mr. Butler] is satisfied that «Mr. W. H.» was the youth who inspired them, not the youth who simply collected or procured them ... but that this youth was neither the Earl of Southampton nor the Earl of Pembroke, nor indeed anyone of superior social rank to the poet, though this has generally been assumed to be the case.

87 Shakespeare's Poems, according to the Text of the Original Copies, including the Lyrics, Songs, and Snatches found in his Dramas. Edited by F. S. Ellis. London: E. Arnold 1900. (254 S.) 8°

Rezension: The Athenaeum. London. Aug. 18, 1900. No. 3799: The texts are not simple reprints; they have undergone editorial revision, though, in the entire absence of notes, one cannot tell where corrections are made or on what authority.... This book has nothing that can strictly be called a title-page; neither has it any sort of preface or introduction; even the title-pages of the several poems are suppressed, and for all dates and bibliographical information the reader must seek elsewhere.

88 Sonnets. Initial letters by Porter Garnett. New York: Doxey's 1900. 24°

Lark Classics.

---

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

89 Children's Shakespeare. By Edith N. Bland. Illustrated. New York: Henry Altemus & Co. 1900. 8°

90 The Shakespeare Anthology 1592—1616 edited by Edward Arber. Oxford-London 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 352.

Rezension: Anglia. Beiblatt: Mitteilungen a. d. ges. Gebiete der engl. Sprache u. Litteratur. Halle a. S. Jg. 10. 1899/1900. S. 230f. (von Richard Wülker.)

— Burns, J. J.: The story of English Kings according to Shakespeare.

Siehe unter No. 102.

— Calendar, Shakespeare's Heroines'.

Siehe unter No. 104. 105.

— Shakespeare, Dickens, and Scott. Storyettes for the Children by Rowena Williams Spillane.

Siehe: Spillane, Rowena Williams ... unter No. **229**.

— Shakespeare Calendar for 1899.

Siehe unter No. **210**.

---

e. Shakespeareana

91 Alderson, E. S.: Shakespeare and Cicero.

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.—June 1900. S. 288 f.

Inhalt: Über eine Parallele von Shakespeare's 2 Henry VI, Act IV, sc. II, l. 174 zu Cicero's De Oratore III, 41.

Rezension: Notes and Queries. London. Ebd. S. 462 f. (von Percy Simpson.)

92 Allen, Charles: Notes on the Bacon-Shakespeare Question. Boston and New York: Houghton, Mifflin & Co. 1900. (xiv, 306 S.) 8°

Rezension: The Academy. London. Vol. 59. 1900. No. 1472. S. 44: The «dynamite criticism» of Shakespeare goes on merrily. Mr. Charles Allen assails the Baconian theory, but substitutes one not much more acceptable viz., that Shakespeare collaborated to a greater extent than is realised with other dramatists.

93 Anderson, M. B.: Recent books on Shakespeare. 1899.

Dial. Chicago, Ill. Vol. 26. 1899. January 1. S. 11.

Arbuthnot, George: Shakespeare Sermons, Preached in the Collegiate Church of Stratford-on-Avon.

Siehe: Shakespeare Sermons ... unter No. **211**.

94 Baxter, John: «The Merchant of Venice». Act IV. sc. I: «So please my lord the duke, and all the court, — To quit the fine for one half of his goods, — I am content».

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.—June 1900. S. 393.

95 Beechsing, H. C.: Passion and Imagination.

The National Review. London. 1900. June.

Inhalt: Der Verfasser weist u. a. durch viele Citate nach, wie die verschiedenen Dichter, namentlich Chaucer, Milton, Shakespeare u. a. die Begriffe Leidenschaft und Phantasie zu deuten versucht haben.

96 Boas, Frederick S.: New Light on Marlowe and Kyd.

Fortnightly Review. London. N. Ser. Vol. LXV. S. 212 ff and N. Ser. Vol. LXVI. S. 519 ff.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 329. — Vgl. ebenda S. 364.

97 Book, The Black, of Warwick. Transcribed and Edited by Thomas Kemp, Deputy-Mayor of Warwick. Warwick: Henry T. Cooke and Son (1898). (1 Taf., xxx S., 1 Bl., 465 S., 1 Bl.) 8°

98 Bowden, Henry Sebastian: The religion of Shakespeare ... London 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 364.

Rezension: New Ireland Review. Dublin & New York. Vol. 11. July 1899. S. 294 (von Joseph Darlington).

99 Brandes, George: William Shakespeare, a critical study; translated from the Norwegian by William Archer. 2 vols. Vol. 1. 2. New York: The Macmillan Co. 1898. (viii, 403 u. vii, 432 S.) 12°

Englische Ausgabe vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 365; russische Ausgabe unter No. **573**; deutsche Ausgabe unter No. **291**.

Rezensionen: Modern Language Notes Baltimore. Febr. 1899. S. 117 (von Eva March Tappan). — The Literary News. New York. [New Series.] Vol. XIX. 1898. S. 147 f. und ebenda S. 246. — Nederlandsche Spectator. 's Gravenhage. 1898. No. 29: A. S. Kok: Georg Brandes en zijn William Shakespeare. Siehe auch unter No. **555**.

100 Brandes, George: William Shakespeare. London: Heinemann 1899. (xii, 708 S.)

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 365.

Rezension: Educational Review. London. Febr. 1900. S. 122.

101 Bright, James W.: Two notelets on Shakespeare.
Modern Language Notes. Baltimore. Vol. XIV., 1899. Nr. 6.

— Brink, Bernhard ten. Siehe Ten Brink, Bernhard.

— Bullen, A. H.: England's Helicon. A Collection of Lyrical and Pastoral Poems.
Siehe: Helicon . . . unter Nr. 152.

102 Burns, J. J.: The story of English Kings according to Shakespeare. With portraits. New York: D. Appleton & Co. 1899. (x, 272 S.) 8°
Appleton's Home Reading Books: Literature.

103 Burrowes, M. E. B.: Grendon Underwood, Buckinghamshire; One of Shakespeare's Haunts. [Illustr.]
Ludgate. London. Vol. 9. Dec. 1899. S. 161.

104 Calendar, Shakespeare's Heroines', for 1899. New York: R. H. Russell. 1899. 2°

— for 1900. New York: R. H. Russell. 1899. 4°

105 — (for 1900.) New York: E. P. Dutton & Co. 1899. 4°
Vgl. auch No. 210.

106 Carpenter, Frederic Ives: Metaphor and simile in the minor Elizabethan drama. Chicago 1895.
Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 366.
Rezension: Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd 103. 1899. S. 381—383 (von Alois Brandl).

107a Catalogue of printed books; British Museum. Shakespeare (William). London 1897.
Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 365.
Rezension: Anglia. Beiblatt: Mitteilungen a. d. ges. Gebiete der engl. Sprache u. Litteratur. Halle a. S. Jg. XI. 1900. S. 33—35 (von R[udolf] Fischer).

107b Claretie, Jules: Shakespeare and Molière.
Vgl. Jahrbuch d. D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 367.
Hinzuzufügen: A lecture at the Lyceum Theatre on July 13, 1899. Translated by W. Beatty-Kingston. Derselbe Artikel erschien im «Eclectic Magazine». New York. Vol. 133. S. 665 ff. 1899, und in «Littell's Living Age.» Boston. Vol. 222. S. 729 ff.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 333 f.

— Churchill, George Bosworth: Richard the Third up to Shakespeare. Berlin 1900.
Siehe: Deutschland unter No. 303.

108 Comedies, Representative English. Under the General Editorship of Charles Mills Gayley, Prof. . . . University of California. Vol. 1. London: Macmillan & Co. 1900. 8°
Inhalt: Unter den in Vol. 1 behandelten Dramatikern befindet sich «Shakespeare as a Comic Dramatist», by Prof. Edward Dowden.

109 Comfort, W. W.: «Hamlet», Act III. Sc. II.
The Athenæum. London. 1900. Nov. 3. No. 3810. S. 588.
Inhalt: Der Verfasser stellt die obige Stelle aus Hamlet in Parallele mit einem Citat aus dem altprovenzalischen Gedicht «Daurel et Beton.» — Ausg. der Société des Anciens Textes. Vers 1929—1951.

110 Couch, A. T. Quiller-: Historial Tales from Shakespeare. [A supplement to Lamb's Tales.] London: Edward Arnold 1900. (xii, 368 S.) 8°
Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 368.
Rezensionen: The Academy. London. Vol. 58. 1900. No. 1450 v. 17. Febr. S. 142—143: This book was first announced under the title of Q.'s Tales from Shakespeare. Therein Mr. Couch supplies certain of the plays omitted by Charles and Mary Lamb. His original idea, he tells us, was to follow their plan of using only Shakespearian words, but in time he gave this up and wrote in his own manner. The plays are Coriolanus, Julius Cæsar, King John, the two Richards, and the three Henrys. — The Publishers' Circular. London. Vol. 72. (New Ser. Vol. 19.) 1900. S. 204. — The Athenæum. London. 1900, June 9. No. 3789. S. 730: Shakspeare and Molière. — The Saturday Review. London. Vol. 89. 1900. No. 2313. S. 243.

111 Courtney, W[illiam] L[eonard]: The Idea of Tragedy in ancient and modern drama. 3 Lectures delivered at the Royal Institution. 1900. With a prefatory note by A[rthur] W. Pinero. Westminster: A. Constable & Co. 1900. (xii, 132 S.) 8°

Rezensionen: The Athenæum. London. 1900. July 14. No. 3794. S. 67. — Saturday Review. London. Vol. 90. 1900. No. 2332. S. 12ff. (von Max: They are worth publishing for many acute reflections on Shakespeare).

— Cox, F. A.: English Madrigals in the Time of Shakespeare.

Siehe: Madrigals ... unter No. 181.

— Cushman, L. W.: The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare. Halle. 1900.

Siehe: Deutschland unter No. 307.

112 Daborne, Robert: Plays by A. E. H. Swaen.

Anglia. Halle a. S. Bd 20 (N. F. Bd 8). 1898. S. 153—256 und Bd 21 (N. F. Bd 9). 1899. S. 373—440.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 336f. [Vgl. auch R. Boyle: Daborne's Share in the Beaumont and Fetcher Plays. In: Englische Studien. Leipzig. Bd. 26. 1899. S. 352—369.]

— Dam, B. A. P. van, and C. Stoffel: William Shakespeare. Leyden 1900.

Siehe bei Holland unter No. 553.

113 Davis, Cushman K.: Law in Shakespeare. New edition. St. Paul, Minn.: West Publ. Co. 1900. 8°

114 Deighton, K.: The Old Dramatists. — Conjectural Readings. Second Series. Calcutta: Thacker, Spink & Co. [1900.]

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 369. [1. Series.]

Rezension: The Athenæum. London. 1900. No. 3808. Oct. 20. S. 519: In this series we have notes on Shakespeare, Massinger, Ford, Shirley, Brome, Glapthorne, Lilly, Tourneur, and Rondolph, and on many of the plays included in the last edition (Mr. Hazlitt's) of «Dodsley's Old Plays.» Not any are of palmary importance, some we should unhesitatingly reject, but a large number must undoubtedly eventually find their way into the texts on which Mr. Deighton comments. For the most part, however, they are only such as might be expected from any careful reader acquainted with the literature of the time.

115 Denney, E. E., and P. Lyddon-Roberts: Julius Cæsar. A Complete Paraphrase. London: Simpkin 1900. 8°

Normal Tutorial Series.

116 Dey, E[dward] Merton: «Antony and Cleopatra». Act I, sc. I, l. 18.

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 62.

Vgl. Jahrbuch d. D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 406 unter Alfred Edward Thiselton.

117 Dey, E[dward] Merton: «The Merchant of Venice». Act I, sc. I, l. 29—36. — Should I go to church . . . etc. — l. 140—145. In my schooldays, when I had lost one shaft — etc.

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 63.

Vgl. R. M. Spence unter No. 226.

118 Dey, E[dward] M[erton]: «The Merchant of Venice». Act I, sc. II, l. 7—10. It is no mean happiness, therefore, to be seated in the mean: superfluity comes sooner by white hairs, but competency lives longer.

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 163.

119 Dey, E[dward] M[erton]: «The Merchant of Venice». Act II, sc. IX, l. 59—62 . . . To offend, and judge, are distinct offices, — And of opposed natures. —

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 163 f.

120 Dey, E[dward] Merton: «Tempest». Act II, sc. I, l. 278—280. — Twenty consciences.

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 62.

Vgl. Jahrbuch d. D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 370 unter Edward Merton Dey.

121 DEY, E[dward] M[ERTON]: «Winter's Tale». Act I, sc. II, l. 99. — Grace to boot. —

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 392.

Vgl. HENRICUS unter No. 154.

122 DILLON, A.: The Stating of Shakespeare: a Rejoinder.

The Westminster Review. London. October 1900.

123 DINGLEWOOD SHAKESPEARE MANUALS. — Manchester & London: John Heywood. [1891 ff.] 8°

Über die bisher [1891—1899] erschienenen Bände vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 361 und Jg. 36. S. 371.

Ferner erschien: As You Like It. Questions and Notes. By Stanley WOOD. 1899. (48 S.) 8°

Rezensionen: School World. Dec. 1899. S. 475. — Journal of Education. London. Febr. 1900. S. 148.

124 DONNELLY, Ignatius: The cipher in the plays and on the tombstones. Minneapolis 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 371.

Rezension: The Academy. London. Vol. 58. 1900. Nr. 1469. S. 546: Wiederabdruck einer Kritik dieses Buches von L. F. AUSTIN in den «Illustrated London News».

125 DUNNING, Edwin James: The genesis of Shakespeare's art. Boston 1897.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 371.

Rezension: The Literary News. New York. [New Series.] Vol. XVIII. 1897. S. 226.

126 EDWARDS, William H.: Shaksper not Shakespeare. With Portraits and Fac-similes. Cincinnati: R. Clarke Co. 1900. (x S., 1 Bl., 507 S.) 8°

Inhalt: I propose to show that William Shaksper, often called Shakspere, could not possibly have written the works attributed to him under the name of «William Shakespeare», or «Shake-speare». I undertake to show that the possibilities and facts are all against the Stratford man.

Rezensionen: The Publishers' Weekly. New-York. Vol. 57. 1900. S. 649: Mr. Edwards holds that the Shakespeare plays were the work of a band or coterie of play-wrights under a common sobriquet, whether assumed by themselves or given them by others. — The Academy. London. Vol. 59. 1900. No. 1472. S. 45.

127 ETTY, J. L.: Studies in Shakespeare's History. I. Richard the Second. II. Henry the Fifth. III. Richard the Third.

Macmillan's Magazine. London. May, August, November 1900.

— EVANS, H. A.: English Masques.

Siehe: MASQUES . . . unter No. 182.

— F., F. J.: «Like» as a Conjunction [as well as a Preposition].

Siehe: FURNIVALL, Fred James . . . unter No. 136.

128 FARRAR, Frederick W.: Great books. New York: T. Y. Crowell & Co. 1898. (III, 311 S.) 12°

Inhalt: Great books; John Bunyan; Shakespeare; Dante; Milton; The imitation of Christ.

129 FISKE, John: Forty years of Bacon-Shakespeare folly.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 373.

Erschien ebenfalls in: FISKE, John: A Century of Science, and other Essays. Boston: Houghton, Mifflin & Co. 1899. 8°

130 FLEMING, William H.: How to study Shakespeare. New York 1898.99.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 373.

Rezension: The School Review. Chicago. Vol. 7. 1899. S. 312 (von R. JONES).

131 FORD, Harold: Shakespeare's Hamlet: a New Theory; or What was the Poet's Intention in the Play? London: Elliot Stock. 1900. 8°

Rezensionen: Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd. 102. Okt.-Dez. 1900. S. 550 (von Hermann CONRAD). — Literature. London. Vol. 6. 1900. Jan.-June. No. 140. S. 480: Dr. Ford does not agree with the ordinary theory that the theme of the play is «a command to kill and a delayed obedience.» He thinks that the nobility of Hamlet's moral character is inconsistent with the theory of «irresolution». We quite agree with Dr. Ford that if Hamlet be viewed «through the blurred microscope of super-subtlety it becomes a nebular hypothesis.» — The Academy. London. Vol. 59. 1900. No. 1476. S. 138 (von Hope REA): Dr.

Ford thinks that the dramatic interest of 'Hamlet' lies in the struggles of the hero's better self, or conscience, against the temptation to seek revenge against his father's murderer.

132 Foster, Henry J.: Lady Macbeth.

Primitive Methodist Quarterly Review. London. Vol. 21. Oct. 1899. S. 707.

133 Francis, Mrs.: South Warwickshire Words. Edited by Walter W[illiam] Skeat, M. A. London: Published for the English Dialect Society by Trübner & Co. 1876.

English Dialect Society. 12. (= Series C: Original Glossaries III, 6.) S. 122—135.

«This list of words is collected in the village of Tysoe, near Kineton, and possesses considerable interest from the fact that this village is only some fifteen miles from Stratford-upon-Avon. Of course it would be easy to point out that many of the words are used by Shakespeare.» (S. 122.)

134 Fraser, D. J.: Shakespeare's Merchant of Venice, as an Exponent of Industrial Ethics.

International Journal of Ethics. Philadelphia, Pa. Vol. 9. 1899. April. S. 331 ff.

Die Zeitschrift selbst war mir nicht zugänglich. Der obige Titel ist dem Annual Literary Index 1899 (New York 1900. S. 116) entnommen, wogegen im Index to the Periodicals of 1899 (London 1900. S. 197) J. Clark Murray als Autor des obigen Aufsatzes genannt ist. Vgl. auch das Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 390.

135 Furnivall, Fred James: Dankschreiben für seine ernennung zum ehrenmitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Dat.: London 13. February 1900.

Anglia. Beiblatt: Mitteilungen a. d. ges. Gebiete d. engl. Sprache u. Litteratur. Halle a. S. Jg. 10. 1899/1900. S. 376. — Vgl. auch Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. 1900. S. XII—XIV.

136 F[urnivall], F[red] J[ames]: «Like» as a Conjunction [as well as a Preposition].

The Modern Quarterly of Language and Literature. London. Vol. I. No. 1. March 1898. S. 51.

137 Fyfe, H. Hamilton: A permanent Shaksperean Theatre.

The Fortnightly Review. London. Vol. 73. (New Ser. Vol. 67.) May, 1900.

138 Gallup, Elizabeth Wells; The Bi-literal Cypher of Sir Francis Bacon discovered in his works and deciphered. Second Edition (Limited). Detroit, Michigan: Howard Publishing Company. — London: Gay and Bird [1900]. (8 Bl., 48 S., 29 Bl., 2 S., 1 Bl., 368 S., 5 Bl.) 8°

Inhalt: Part. I. Personal. — Mrs. Elizabeth Wells Gallup. — Explanatory Introduction (First Edition). — Preface, Second Edition. — Argument. — Notes on the Shakespeare Plays. — Stenography in the time of Queen Elizabeth. — Francis Bacon, Biographical. — Ciphers. — Cyphars in Advancement of Learning, 1605. — Cyphars in De Augmentis. — Bi-literal Cipher Plan and Illustration. — Fac-simile pages from De Augmentis, 1624. — Facsimile-pages from Novum Organum, 1620. — Alphabets in Novum Organum. — Fac-Simile pages from Spenser's Ruine of Time, 1591. — Cipher Illustration from Dedication. — Shakespeare Plays. Fac-simile Quarto Title Pages. — Fac-simile Folio Title Pages.
Part. II. Deciphered secret story from Edmund Spenser...; Shakespeare Quarto: Rich. II., 1598. — George Peele...; Shakespeare Quartos: M. N. D., 1600; M. N. D. Fisher Ed.; M. Ado, 1600; Sir John Oldcastle and M. of V., Roberts Ed., 1600; Francis Bacon: Treasons of Essex, 1601; Shakespeare Quarto: London Prodigal, 1605; — Francis Bacon: Advancement of Learning, 1605; — Shakespeare Quartos. Lear, 1608; Hen. V., 1608; Pericl., 1609; Haml., 1611; T. A., 1611; — Edmund Spenser...; Ben Jonson...; Shakespeare Quartos: Rich. II., 1615; M. W. of W., 1619; Contention of York and Lancaster, 1619; Pericl., 1619; Yorkshire Tragedy, 1619; R. and J., no date; — Robert Greene...; Francis Bacon: Novum Organum, 1620; The Parasceve; Hen. VII.; — Christopher Marlowe: Edw. II.; — Francis Bacon: Historia Vitae & Mortis, 1623; — Shakespeare Plays: First Folio, 1623; — Robert Burton...; — Francis Bacon: De Augmentis Scientiarum, 1624; — «Argument of the Odyssee», New Atlantis, 1635; Sylva Sylvarum, 1635; Rawley's Preface; Natural History; William Rawley's Note.

— Gayley, Charles Mills: Representative English Comedies.

Siehe: Comedies... unter No. 108.

139 Gervais, F. P.: Shakspeare not Bacon. London: Unicorn Press 1900. 8°

140 Gildea, William L.: Shakespeare's Religion.

American Catholic Review. 1900. April.

141 Godwin, Parke: A New Study of the Sonnets of Shakespeare. New York und London: G. P. Putnam's Sons 1900. (v, 306 S.) 8°

— Gollancz, Israel: Hamlet in Iceland.

Siehe: Hamlet... unter No. 148.

142 GOTCH, H. G.: «The Winter's Tale».

Act I, sc. II, l. 30: . . . The bygone day proclaimed. —
Act I, sc. II, l. 258: . . . The execution did cry out — Against the non-performance. —
Act I, sc. II, l. 391: . . . thereto — Clerk-like experienced . : . —
Act I, sc. II, l. 459: . . . The gracious queen, part of his theme . . . etc. —
Aht II, sc. III, l. 112: . . . Once more, take her hence . . . (To be continued.) —
Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 283.
Vgl. R. M. SPENCE unter No. 227.

143 GOTCH, H. G.: «The Winter's Tale».

Act IV, sc. IV, l. 150 — I think you have — As little skill to fear ... etc. —
Act IV, sc. IV, l. 162 — ... Marry garlic, — To mend her kissing with! —
Act IV, sc. IV, l. 237 — I was promised them against the feast; ... etc. —
Act IV, sc. IV, l. 409 — Is he not stupid — With age and altering rheums. —
Act IV, sc. IV, l. 430 — Thou a sceptre's heir — That thus affect'st a sheep-hook! —
Act IV, sc. IV, l. 443 — Thou churl ... etc. —
Act IV, sc. IV, l. 445 — ... Unworthy thee. —
Act IV, sc. IV, l. 549 — But as the unthought-on accident is guilty — To what we wildly do, so, ... etc. —
Act IV, sc. IV, l. 789 — The king is not at the palace; he is gone aboard a new ship, ... etc.
Act V, sc. I, l. 203 — ... The odds for high and low's alike. —
Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 329-331.
Vgl. R. M. SPENCE unter No. 142.

GRUMBINE, Harvey Carson: The Misfortunes of Arthur by Thomas Hughes and others. Berlin 1900.

Siehe: H. C. GRUMBINE unter No. 328.

144 HADLEY, J. B.: Sir John Falstaff, Don Quichote and My Uncle Toby; the comic Immortals.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 376.
Rezension: Review of Reviews. London 1899. Vol. 19. May. S. 475 u. Vol. 20. July. S. 74.

145 (HALL, A.): «Shakspere's Handwriting» further illustrated. London 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 376.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 292 (von A[lois] B[RANDL].)

146 HALLETT, W. Hughes: The Staging of Shakespeare. A Reply to Mr. Beerbohm Tree.

The Fortnightly Review. London. Vol. 68. No. 406. Sept. 1900. S. 504—512.
Vgl. H. Beerbohm TREE unter No. 248.

147 'HAMLET', Sarah Bernhardt's, in London; a Spectacle.

Blackwood's Magazine. London and Edinburgh. Vol. 166. July, 1899. S. 118.

148 HAMLET in Iceland ed. by Israel GOLLANCZ. London 1898.

Vgl. Jahrbuch d. D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 377.
Rezensionen: Le Moyen âge. Paris. T. 12. (= Sér. II. T. 3). Mars/Avril, 1899. S. 190 ff. (von Louis DUVAU). — Anzeiger für Deutsches Altertum und Deutsche Litteratur. Berlin. Bd. 26. 1900. S. 274—277 (von F. DETTER). — Englische Studien. Leipzig. Bd. 27. 1900. S. 127—131 (von H. JANTZEN). — Bookman. London. Aug. 1898. S. 130 (von W. P. KER).

149 HARRIS, Frank: The Man William Shakespeare. London: William Heinemann 1900. 8°

150 HARTMANN, Sadakichi: Shakespeare in art. One volume illustrated. Boston: L. C. Page and Co. 1900 (1901). 12°

Art Lovers' Series.

151 HEBB, John: Ireland Yard, Blackfriars.

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 434.
Inhalt: Beim Niederreißen eines Hauses an der Westseite von Ireland Yard No. 7, St. Andrew's Hill, Queen Victoria Street, sind kürzlich Ueberreste entdeckt worden, die möglicherweise zu dem 1613 von Shakespeare in Blackfriars gekauften Hause gehören.

152 HELICON, England's. A Collection of Lyrical and Pastoral Poems: Published in 1600. Edited by A. H. BULLEN. London: Lawrence & Bullen, Ltd. 1899. (xxxvii, 262 S.) 8°

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 313—314 (von W[olfgang] K[ELLER]).

153 HENNEMAN, John Bell: The Episodes in Shakespeare's 1 Henry VI.

Publications of the Modern Language Association of America. Vol. XV. (New Series. Vol. VIII.) 1900. S. 290—320.

154 HENRICUS: »Winter's Tale«. Act I, sc. II, l. 99. — O, would her name were Grace. —

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 208.
Vgl. E. M. DEY unter No. 121.

155 HOPE, Constance: A Rose from Shakespeare's Garden.

Month. London. Vol. 94. Dec. 1899. S. 573.

156 HURST, E. W.: Helena. [In: All's Well That End's Well.] (Illustrated.)

Great Thoughts. Vol. 5. Nov. 1899. S. 101.

157 HURST, E. W.: Juliet [In: Romeo and Juliet]. (Illustrated.)

Great Thoughts. London. Vol. 5. Dec. 1899. S. 177.

158 HURST, E. W.: Rosalind in: As You Like It. (Illustrated.)

Great Thoughts. London. Vol. 5. Oct. 1899. S. 37.

159 HUSE, Caroline Evans: Shakespeare, his critics and lovers: a calendar. New York: W. R. Jenkins 1899.

160 HUTTON, W. H.: «Pericles» at Stratford. (1. 2.)

Literature. London. Vol. 6. 1900. Jan.-June. No. 133. S. 346 f. und ebenda No. 136. S. 410.

161 KITTREDGE, G. L.: [Ueber Thomas Richardes, den mutmaßlichen Verfasser des Schuldramas Misogonus. — Englischer Titel]

The Nation. New York. Vol. LXVIII. 1899. S. 202.

162 KNOTT, Edith C.: Old Shakespeare Words in Warwickshire.

Literature. London. Vol. 6. 1900. Jan.-June. No. 138. S. 435 f.

— L., J.: The First Words in Hamlet.

Siehe: J. LAWRENCE. Unter No. 168.

163 LAMB, Charles and Mary: Tales from Shakespeare, edited with introduction and notes by Alfred AINGER. Edition de Luxe. New York: A. C. Armstrong & Son 1900. (xxii, 415 S.) 8°

Charles LAMB: Life and works... by Alfred Ainger. Ed. de Luxe. Vol. 7.

164 LAMB, Charles and Mary: A Selection of Tales from Shakespeare. (Tempest, As You Like It, Merchant of Venice, King Lear, Twelfth Night, Hamlet.) With Introduction and Notes by J. H. FLATHER. Cambridge: University Press 1898. (xii, 154 S.) 8°

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 383.

Rezensionen: Bookman. London. Febr. 1898. S. 166 (ausgezeichnet). — The Athenæum. London. Febr. 5, 1898. — Journal of Education. London. March 1898. — Guardian. Jan. 12, 1898. — Speaker. Febr. 5, 1898. — The Educational Times. London. May, 1898. S. 220. — The Journal of Education. London. May, 1898. S. 284. — Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Nouv. Sér. T. 45. Febr. 21, 1898. — The Schoolmaster. April 20, 1898.

165 LAMB, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. (Illustr.) Boston: H. M. Caldwell Co. 1899.

New Salon Series.

166 LAMB, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Illustr. by H. PILLÉ. 2 vols. Boston: L. C. Page & Co. 1899. 16°

167 LAMB, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. New York: T. Y. Crowell & Co. 1898.

Westminster Series.

Seminar at Strassburg in the year 1889, wen ... his students.

169 Lee, Elizabeth: A school history of English literature. Vol. II. From Shakespeare to Dryden. London 1898.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 384.

Recensionen: The Educational Times. London. May, 1898. S. 220. — Journal of Education. London. Aug. 1898. S. 476.

170 Lee, Sidney: Mr. Benson and Shakespearean Drama.

The Cornhill Magazine. London. May 1900.

171 Lee, Sidney, The Shakespeare First Folio.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 385.

Rezension: Critic. New York. Vol. 35. 1899. Nov. S. 1034. (von William James Rolfe.)

172 Lee, Sidney: A life of William Shakespeare. 1.—4. Editions. London and New York 1898—1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 384.

Rezensionen: Preußische Jahrbücher. Bd. 98. 1899. S. 538 ff. (Conrad, Hermann: Die neueste Shakspere-Literatur.) — Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1899. S. 21[illegible] (v. F[riedr.] P. von Westenholz.) — The Athenæum. London 1900. No. 3778. S. 36[illegible] The latest and handsome form is the »Illustrated Library Edition.« — Critic. New York. Vol. 34. Febr. 1899. S. 154; Vol. 35. Aug. 1899. S. 737. (Beide von Will. James. Rolfe.) — Christian Quarterly. New York. Vol. 48. July 1899. S. 390. (Vgl. Review of Reviews. London. Vol. 20. Sept. 1899. S. 304 und Dec. 1899. S. 606.) — Allgemeine Zeitung. München. Beilage v. 18. Aug. 1900. No. 188. S. 7.

Siehe auch die Deutsche Ausgabe unter No. 387.

173 Lee, Sidney: Shakespeare's Life and Work: being an Abridgment, chiefly for the Use of Students, of »A Life of William Shakespeare.« London: Smith, Elder & Co. 1900. 8°

174 Lee, Sidney: Shakespeare. Life and work; abr. of »A life of William Shakespeare«. New York: The Macmillan Co. 1900. 12°

175 Lees, John: Questions on Shakespeare's »As You Like It«. London: Allman 1900. 8°

176 Leyland, John: The Shakespeare Country Illustrated. Illustr. by over 130 Photographs, showing every feature of interest in connection with the Shakespeare Country and the surrounding Districts, so noted for their wonderful beauty of scenery. London: George Newnes, Ltd. New York: Doubleday, Page & Co. 1900. 4°

The »Country Life Library« by John Leyland.

Rezension: The Academy. London. Vol. 59. 1900. No. 1492. S. 556.

177 Mabie, Hamilton W[right]: William Shakespeare: poet, dramatist, and man. With 8 Photogravures and 100 Illustrations in the Text. London: Macmillan & Co. 1900. Amerikanische Ausgabe: New York: The Macmillan Co. 1901. (xviii, 421 S.) 8°

Davon auch »Large Paper Edition«.

Rezension: The Publishers' Weekly. New York 1900. Vol. LVIII. No. 21. (Whole No. 1504.) S. 56 f.

178 Macbride, T. H.: The botany of Shakespeare.

Popular Science Monthly. New York. Vol. 55. S. 219 ff.

179 McClumpha, C. F.: Parallels between Shakspere's Sonnets and Love's Labour's Lost.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 15. 1900. No. 6. June. Sp. 335—347.

180 McGovern, J. B.: Was Shakespeare musical?

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 22 f.

Rezensionen: Notes and Queries. London. Ebd. S. 95 (von St. Swithin) und S. 171 f. (von A. W. Verity).

181 MADRIGALS, English, in the Time of Shakespeare. Edited, with an Introduction by F. A Cox. London: J. M. Dent & Co. 1899. (292 S.) 12°

Rezension: Bookman. London. Jan. 1900. S. 129.

— MANLY, John Matthews: Specimens of the Pre-Shakspearean-Drama.

Siehe: SPECIMENS ... unter No. **224**.

182 MASQUES, English. With an Introduction by H. A. EVANS. London: W. G. Blackie & Son 1897. (LXIII, 245 S.) 8°

The Warwick Library.

Rezensionen: The Academy. London. 1897. Nov. 27. — The Journal of Education. London. Febr. 1898. S. 109. — The Literature. London. Jan. 8, 1898. — The Educational Review. London. March 1898. S. 225. — Educational Times. London. Jan.. 1898. S. 33. — Englische Studien. Leipzig. Bd. 27. 1900. S. 131 f. (von Br. SCHNABEL). — The Athenæum. London. 1898. April 9.

183 MAX: Cæsar and Cromwell.

Saturday Review. London. Vol. 90. 1900. July-Dec. No. 2342. S. 327—329.

Rezensionen: Saturday Review. Ebenda No. 2343. S. 363: Julius Cæsar (von Alice LEHMANN) und ebenda No. 2344. S. 395 ff.: BRUTUS AND MAX (von H. H.).

184 MAX: [The Midsummer Night's Dream] At «Her Majesty's».

Saturday Review. London. Vol. 89. 1900. No. 2308. S. 76 f.

185 MAX: Two Performances of Shakespeare.

The Saturday Review. London. Vol. 89. 1900. No. 2313. S. 233 f.

Inhalt: Ueber die Darstellung von Henry the Fifth im Lyceum-Theater seitens der Gesellschaft Mr. Benson's sowie der «First Quarto Hamlot, as it hath been diverse times acted by his Highmesse servants in the Citte of London», in Carpenters' Hall durch die Elizabethan Stage Society.

186 MAX: [Richard II.] At the Lyceum.

The Saturday Review. London. Vol. 89. 1900. No. 2317. S. 359 f.

— MIDSUMMER NIGHT'S DREAM, A.

Siehe: W., A. B.... unter No. **250**.

187 MISTERY, The, of the Shakespeare Manuscripts.

Chambers' Journal. London. Jan. 1900.

188 MORGAN, Appleton: The hapax legomena in Shakespeare. New York: The Shakespeare Press (N. J. Westfield) 1900. (275 S.) 12°

Publications of the Shakespeare Society of New-York. No. 13.

189 MORGAN, Appleton: A Study in the Warwickshire Dialect with a Glossary and Notes. 4. edition. New York: The Shakespeare Press. London: Kegan, Paul, Trench, Trübner, & Co. 1900. (x, 485 S.) 8°

Publications of the Shakespeare Society of New York. Nr. 10.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 389.

Der Verf. versucht nachzuweisen, daß sprachliche Zusammenhänge zwischen Shakespeares Venus and Adonis und dem Dialekt von Warwickshire nicht bestehen. Es sei sonach unmöglich, daß das genannte Gedicht von Shakespeare herrühre.

Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. Sp. 2087 (von W[ilh.] FRANZ). — The Academy. London. Vol. 58. 1900. No. 1454. S. 237 (von Ira Holmes HARRIS).

190 SHAKESPEARE's Greenwood, The Customs of the Country, the Language, the Superstitions, the Customs, the Folk Lore, the Birds and Trees, the Parson, the Poets, the Novelist. By George MORLEY. Illust. London: David Nutt. 1900. (xx, 289 S.) 16°

Rezensionen: Folk-lore. A Quarterly Review. London. Vol. XI. No. 4. December 1900. — The Athenæum. London. 1900, Oct. 13. No. 3807. S. 473—475: This book is pleasant in a way, but also decidedly irritating. It is too sketchy, full of loose English and the wearisome, uncritical paraphrase which is mere amplitude without dignity or humour or any counterbalancing gain. — The Academy. London. Vol. 59. 1900. No. 1487. S. 403.

— MURRAY, J. Clark: Shakespeare's Merchant of Venice, as an Exponent of Industrial Ethics.

Siehe D. J. FRASER unter No. 134.

191 Nicholson, Brinsley: Was Hamlet mad?

Transactions of the New Shakespeare Society. 1880—85. Pt. II.

Inhalt: Hamlet ist tief melancholisch, aber er will, daß die Freunde ihn für gesund seinen Wahnsinn für Verstellung halten. Geht auch auf Schriften jener Zeit zurück.

192 Nicklin, J. A.: Shakespeare's «Henry V.»

School World. London. Jan. 1901.

193 Nutt, Alfred: The fairy mythology of Shakespeare. London: D[avid] Nutt 1900. (40 S.) 8°

Popular Studies in Mythology, Romance and Folklore. No. 6.

Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. No. 46 v. 10. Nov. Sp. 2[98]7

194 Orson, S. W.: Facsimiles of the First Folio.

The Academy. London. Vol. 59. 1900. No. 1495. S. 650.

195 Parsons, Eugene: The growth of Shakespeare's fame. [I. II.]

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 392.

Chautauquan. Cleveland, Ohio. Vol. 29. Aug. 1899. S. 491 und Sept. 1899. S. 522.

196 Pearson, P. H.: Questions on Shakespeare: Hamlet. Boston: Allyn and Bacon 1900. 12°

— Quiller-Couch, A. T. siehe Couch, A. T. Quiller —.

197 R., J. G.: The Shakespeare Stage in Munich.

Literature. London. Vol. 7. 1900. July-Dec. No. 153. S. 209f.: It was clear that this representation upon the «neueingerichtete Bühne» was not the King Lear to which we were accustomed at home.. but we are inclined to think that the Munich Court Theatre with its simplified Shakespearian stage has approached more closely to a satisfactory solution of the problem than any other theatre in the world.

198 Robins, Elizabeth: Madame Bernhardt's Hamlet.

North American Review. New York. Dec. 1900.

199 Rolfe, W[illiam] J[ames]: The Shakespeare «First Folio», 1623.

Critic. New York. Vol. 35. 1899. Nov. S. 1034 ff.

200 Rossi, L., and E. M. Corbould: Side-lights on Shakspere. London: 1897.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 344.

Rezensionen: Education. Boston. May 22, 1897. — The Speaker. Jan. 16, 1897. — Educational Times. London. March 1897. S. 156. — Educational Review. London. Febr. 1897.

201 Riis, Jacob A.: Hamlet's Castle at Elsinore. Illustrated.

Century Magazine. London. 1901. Jan.

202 Rushton, William Lowes: Shakespeare an archer. Liverpool 1897.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 345.

Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. Sp. 2153.

203 Rushton, W[illiam] L[owes]: Shakespeare's Books. (To be continued.)

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 329.

204 Scott, Clement: Some Notable Hamlets of the Present Time. (Sarah Bernhardt, Henry Irving, Wilson Barrett, Beerbohm-Tree and Forbes Robertson.) With Illustrations by W. G. Mein and an Appreciation of Mr. Clement Scott by L. Arthur Greening. London: Lawrence Greening & Co., Ltd. 1900. (193 S.) 8°

Rezension: The Athenæum. London. No. 3800. Aug. 25, 1900. S. 260.

205 Scott, Mary Augusta: Elizabethan Translations from the Italian: The Titles of such Works now first collected and arranged, with Annotations. IV. Miscellanea.

Publications of the Modern Language Association of America. Vol. XIV. (New Ser., Vol. VII.) No. 4. 1899. S. 465—571.

Inhalt: Introduction — a. Voyages and Discovery. — b. History and Politics. — c. Manners and Morals. — d. Italian and Latin Publications in England. — Index and Titles.

I—III vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 399.

Rezensionen: Giornale storico della letteratura italiana. Torino. Vol. 29. 1897. S. 581. — Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Weimar bezw. Berlin. N. F. Bd. 13. 1899. S. 221—224 (von Emil Koeppel).

— SEAMER, M.: Shakespeare's stories.

Siehe: Deutschland unter No. 399.

206 SELOUS, Edmund: An outrage at Stratford-on-Avon.

The Saturday Review. London. Vol. 90. 1900. No. 2350. S. 587.

207 SHAKESPEARE: a revelation. By? London & New York: Skeffington 1897. 55 S.) 8°

208 SHAKSPEARE and Molière.

The Athenæum. London. 1900, June 9. No. 3789. S. 730.

Enthält Rezensionen von: A. T. Quiller-Couch: Hist. Tales from Shakespeare unter No. 110 und G. B. Churchill: Richard III. up to Shakespeare unter No. 303.

209 SHAKESPEARE-BACON: An Essay. London: Swan Sonnenschein & Co. 1899. 52 S.)

Rezension: Bookman. London. Febr., 1900. S. 162.

210 SHAKESPEARE CALENDAR for 1899. New York: E. P. Dutton & Co. (1898.)

Außerdem erschienen in demselben Verlage zwei andere Shakespeare-Kalender unter dem Titel: «CIRCLING YEAR» 1899 und «FLOWERS of the Year» 1899. Vgl. auch unter No. 106.

211 SHAKESPEARE SERMONS. Preached in the Collegiate Church of Stratford-on-von on the Sundays following the Poet's Birthday, 1894—1900. By Dean FARRAR, ean STUBBS, the Rev. Alfred AINGER, the Rev. G. ARBUTHNOT, &c. Edited by the ev. George *Arbuthnot*, M. A., Vicar of Stratford-on-Avon. London: Longmans, reen & Co. 1900. 8°

— SHAKESPEARE STAGE, The, in Munich.

Siehe: R., J. G. ... unter No. 197.

212 SHAPTER, William: Sir John Oldcastle; the Original of Falstaff.

Month. London & New York. Vol. 93. 1899. June. S. 606 ff.

213 SHARP, R. Farquharson: Architects of English Literature. Biographical ketches of Great Writers from Skakspeare to Tennyson. London: Swan Sonnen-hein & Co. 1900.

Inhalt: Das Werk enthält zwei Dutzend biographische Skizzen von Shakespeare bis zu Tennyson, illustriert mit Facsimiles, die sich sämtlich — außer den Shakespeare'schen Autographen — im British Museum befinden.

214 SHERMAN, L. A.: Shakspere's first principles of art. [I. II.]

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 351.

Erschien in den Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore. IX, 3 u. X, 1.

215 SIMPSON, Percy: «King John». Act I, sc. I (The Episode of Philip the Bastard.)

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 393.

216 SIMPSON, Percy: «King John». Act II, sc. I, l. 118, 119. — Alack, thou loest usurp authorithy ... etc.

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 164.

217 SIMPSON, Percy: «Julius Cæsar». Act II, sc. I, l. 204—5 — Unicorns may be betrayed with trees, — And bears with glasses, elephants with holes.

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 393.

218 SIMPSON, Percy: «Julius Cæsar». Act V, sc. I, l. 14. — Their bloody sign of battle is hung out.

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 164.

— SMALL, Roscoe Addison: The Stage-Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters.

Siehe bei Deutschland unter No. 404.

219 SMEATON, Oliphant: English Satires with an Introduction. London: Blackie & Son 1899. (III, 298 S.) 8°

The Warwick Library.

Renzension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 314—315 von A[lois] BRANDL.

220 Smith, Goldwin: «Shakespeare: The Man. An Attempt to find Traces of the Dramatist's Personal Character in his Dramas». London: T. Fisher Unwin — New York, Doubleday & McClure Co. 1900. (78 S.)

Rezensionen: The Saturday Review. London. Vol. 90. 1900. July-Dec. No. 2333. S. 50 f. — The Academy. London. Vol. 58. 1900. No. 1459. S. 339 und ebenda Vol. 59. 1900. No. 1476. S. 133 (von Hope Rea).

221 Smyth, Albert H.: Shakespeare's Pericles and Apollonius of Tyre. Philadelphia 1898.

Vgl. Jahrbuch d. D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 402.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. Sp. 2598 f. (v. Robert Petsch). — Folk-lore. A Quarterly Review. London. Vol. XI. No. 4. December 1900. — Vgl. auch Athenæum. London. 1900, Oct. 13. No. 3807. S. 488.

222 Sonnets of Shakespeare. Appendix: Herbert Fitton Theory. Reply to Mr. Sidney Lee. London: David Nutt 1899. (24 S.) 8°

Vgl. auch das Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 359.

223 Sonnets, Shakespeare's. again.

The Saturday Review. London. Vol. 89. 1900. No. 2328. S. 717 f.

Enthält Rezensionen von ‹Shakespeare's Sonnets ... re-arranged by Samuel Butler› — No. 86 — und ‹Les Sonnets de Shakespeare. Traduits ... par Fernand Henry› — No. 462.

224 Specimens of the Pre-Shakesperean Drama with an introduction, notes, and a glossary, by John Matthews Manly. Vol. 1. 2. Boston & London 1897.

Athenæum Press Series No. 37.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 402.

Rezensionen: Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1899. S. 258 ff. (v. Gustav Binz). — Le Moyen Age. Paris. T. 11 (= Sér. II. T. 2) 1898. S. 402 (v. L. Brandin).

225 Spence, R. M.: «Hamlet». Act I, sc. IV, l. 36.

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. S. 162 f.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 402 unter Gray Hubert Skipwith.

226 Spence, R. M.: «The Merchant of Venice.» Act I, sc. I, l. 26—36.

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. IV. Jan.-June 1900. S. 163.

Vgl. E. M. Dey unter No. 117.

227 Spence, R. M.: «Winter's Tale». Act I, sc. II, l. 400—405. Act IV, sc. IV, l. 443. — Act IV, sc. IV, l. 445.

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 392—393.

Vgl. H. G. Gotch unter No. 142 und 143.

228 Spence, R. M.: «Tempest». Act III, sc. I, l. 9—15. ... I forget: but these sweet thoughts do even refresh my labours. —

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 62.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 379 unter Edward Merton Dey.

229 Spillane, Rowena Williams: Shakespeare, Dickens, and Scott. Storyettes for the Children. Galveston: Clarke & Courts 1898. (93 S.) 8°

230 Stock, E. Marriott: Bacon or Shakespeare? London 1898. (46 S.) 8°

Rezension: Bookman. London. Aug. 1898. S. 145.

231 Stone, W. G. Boswell: Shakespeare's Holinshed. The Chronicle of the Historical Plays compared. London: Lawrence and Bullen 1896. (556 S.) 4°

232 Stopes, Charlotte Carmichael: «Mr. W. H.» [i. e. Sir William Harvey addressed by Thomas Thorpe in the dedication of Shakespeare's Sonnets.]

The Athenæum. London. No. 3797. Aug. 4, 1900. S. 154 f.

Rezension: Allgemeine Zeitung. München. Beilage vom 18. August 1900. No. 188. S. 7. — Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 404 unter Stopes: The date of Shakespeare's sonnets.

233 Stopes, Charlotte Carmichael: London Shakspeares about the poet's time.

The Athenæum. London 1900. June 16. No. 3790. S. 763 f.

234 Stopes, Charlotte Carmichael: John Shakespeare, of Ingon, and Gilbert, of St. Bridgets.

The Athenæum. London. No. 3818. Dec. 29, 1900. S. 867 f.

235 Strong, Augustus Hopkins: The great poets and their theology. London: Baptist Tract and Book Society 1899. (550 S.) 8°

236 Study, A, of Shakespeare.

Gentleman's Magazine. London. New Series. Vol. 62. May. 1899. S. 518 ff.

237 Sutton, W. A.: Why Bacon wore a Mask.

New Ireland Review. Dec. 1900.

238 Swinburne, Algernon Charles: Prologue to «The Two Noble Kinsmen». A Poem.]

Saturday Review. London. Vol. 89. 1900. No. 2306. S. 1.

239 Swinburne, Algernon Charles: A Study of Shakespeare. 2nd ed. London 1887.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 16. S. 455 und Jg. 33. S. 355.

Rezension: De Gids. Jaarg. 54 (= IV, 8). 1890. Del 3. S. 145 ff. (von A. S. Kok); vgl. No. 557.

[illegible] Symonds, John Addington: Shakspere's Predecessors in the English [illegible] New and cheaper edition. London: Smith, Elder & Co. — New York: [illegible]r 1900. (xix, 551 S.) 8°

This volume is uniform with the New Editions of Symonds' «Travel Sketches» and of «The Renaissance in Italy».

[illegible] Ten Brink, Bernhard: Five Lectures on Shakespeare. Translated by Julia [illegible]lin. London 1895.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 324.

Rezensionen: Modern Language Notes. Baltimore. Dec. 1896. Vol. XI. No. 8. — Die neueren Sprachen. Marburg. Bd 4 H. 10. 1896 (von J. Hengesbach).

[illegible]2 Thiselton, Alfred E[dward]: «Coriolanus». Act IV, sc. VII, l. 55: Rights [illegible]hts fouler, strengths by strenghts do faile.

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 164.

[illegible]3 Thiselton, Alfred E[dward]: «Macbeth». Act I, sc. II, l. 14: Damned [illegible]y.

Notes and Queries. London. Series IX. Vol. V. Jan.-June 1900. S. 62.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 406 unter Alfred Edward Thiselton.

[illegible]44 Thorndike, Ashley H.: The pastoral element in the English Drama before [illegible].

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 328 f. — Vgl. ebenda S. 407.

245 Thorndike, Ashley H.: Influence of the Court-Masques on the Drama, [illegible]8—1615.

Publications of the Modern Language Association of America. Vol. XV. (New Ser., Vol. VIII.) 1900. S. 114—120.

Inhalt: During the reign of James I., court-masques attained a great importance ... They were very numerous ... and consisted primarily of two parts, (1) the dramatic dialogue ... and (2) the dances interspersed with songs and accompanied by music. These comic anti-masques at once became exceedingly popular and played no small part in the entertainments ... Such a repetition of an anti-masque does undoubtedly occur in the «Two Noble Kinsmen», in the «Winters' Tale» and in Shakspere's «Tempest».

246 Tolman, Albert H.: A view of the views about Hamlet. Baltimore 1898.

Publications of the Modern Language Association of America. Vol. XIII, 2.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 407.

Rezension: Conrad, Hermann: Die neueste Shakspere-Literatur. In den Preußischen Jahrbüchern Bd 98. 1899. S. 548 f.

247 Tomkins, Ira Gale: Musical instruments mentioned by Shakespeare.

Music. Chicago. Vol. 16. June 1899. S. 132 ff.

248 Tree, H[erbert] Beerbohm: The Staging of Shakespeare. A Defen the public Taste. (An Adress to the Oxford Union Debating Society, delivered 28th, 1900.)

The Fortnightly Review. London. Vol. 68. No. 404. July 1900. S. 52—66.

Rezension: The Fortnightly Review. London. Vol. 68. No. 406. Sept. 1900. S. 50 von W. Hughes Hallett s. unter No. 148. — The Athenæum. London 1900, J No. 3788. S. 700 und No. 3794. S. 68. — Das Litterarische Echo. Berlin. Jg. 2. 1899- Sp. 1583

249 Vintras, L: Return of Shakespeare to Stratford. A poem.

Belgravia. London. Vol. 98. 1899. Febr. S. 217.

250 W, A. B.: A Midsummer Night's Dream.

The Academy. London. Vol. 58. 1900. No. 1446. S. 65.

251 Walter, J.: True Life of Shakespeare. London: Longmans 1900.

252 Walters, Cuming: The mystery of Shakespeare's Sonnets.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 409.

Erschien gleichzeitig in: New Century Review. London. Vol. 5. 1899, Febr. & March. S. 89

253 Warner, Charles Dudley: The People for whom Shakespeare wrote. L and New York 1897.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 410.

Rezension: The Literary News. New York. [New Series.] Vol. XVIII. 1897. S. 234 f. Abbildungen des «Globe Theatre» und des «Swan Theatre 1596.]

254 Waters, W. G.: The Story of Romeo and Juliet.

Literature. London. Vol. 7. 1900. July-Dec. No. 146. S. 77 f.

255 Wheelock, Adaline Caswell: Note on the time analysis of Macbeth Ac sc. IV. — Act IV, sc. I.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 15. 1900. No. 3. March. Sp. 164—167.

256 Wilson, H. Schütz: Euphrasia Bellario in Beaumont und Flet 'Philaster'; a Kinswoman of Imogen.

Gentleman's Magazine. London. Vol. 286. March, 1899. S. 293.

— Wood, Stanley: As You Like It. Questions and Notes. Manchester u. don: John Heywood 1899. (48 S.) 8°.

Dinglewood Shakespeare Manuals. Siehe unter No. 123.

257 Yeardley, E[dward]: An Unclaimed Poem of Ben Jonson. (Shakes and Ben Jonson.)

Notes and Queries. London. Series IX, Vol. V. Jan.-June 1900. S. 76 f.

Rezensionen: Notes and Queries. London. Ebenda S. 230—232 (von John T. Curry), (von Holcombe Ingleby) und S. 337 f. (von Percy Simpson.) Sämmtliche Aufsät ziehen sich auf John T. Curry's Schrift in: Notes and Queries. London. Seri Vol. IV. July-Dec. 1899. S. 491 f. und Vol. V. 1900. S. 34 (von Percy Simpson.

II. DEUTSCHLAND, OESTERREICH, SCHWEIZ

a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

258 Dramatische Werke . . . Hrsg. v. Alois Brandl. Bd 1—10. Leipzig u. [1897—99].

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 412 f.

Rezensionen: Conrad, Hermann: Die neueste Shakspere-Literatur. In den Preuß Jahrbüchern Bd 98. 1899. S. 543 ff. — Anglia. Beiblatt: Mitteilungen a. d. ges. G d. engl. Sprache u. Litteratur. Halle a. S Jg. 10. 1899/1900. S. 292 ff. (von W. W Zeitschrift für österreichische Gymnasien. Wien. Jg. 51. 1900. S. 431 ff. (von J Schipper). — Euphorion. Wien. Bd 6. 1899. S. 375 f. (von Ph. Aronstein). — En Studien. Leipzig. Bd 27. 1900. S. 277—283 (von A. Schröer).

259 Sämtliche dramatische Werke. Übersetzt von Schlegel und Tieck. Mit Shakespeares Bildnis und einer Einleitung: Shakespeares Leben und Werke von Max MENDHEIM. 12 Bde (in 3 Vol.) Leipzig: M. Hesse 1900. (256, 239, 255, 219, 192, 240, 183, 224, 220, 231, 256 und 248 S.) 12°

260 Shakespeare-Schulausgabe. Sammlung Shakespeare'scher Stücke. Für Schulen herausgegeben von E. SCHMIDT. I. II. Danzig: Adolf Scheinert 1889, 1900. 12°

I. JULIUS CAESAR. 7. Aufl., durchgesehen und mit einer Einleitung neu herausgegeben von R. PROETZSCH. 1899. (94 S.) Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 414.

Julius Caesar. Wörterbuch. (3. Aufl.) von R. PROETZSCH. 1900. (39 S.)

II. A MIDSUMMERNIGHT'S DREAM. 3. Aufl. durchgesehen u. mit einer Einleitung neu hrsg. von R. PROETZSCH. 1900. (75 S.)

261 Dramatische Meisterwerke. Illustrierte Ausgabe. Leipzig: Verlag der Literaturwerke «Minerva» [1894—1899]. (I: 48, 64, 63, 64, 46 S. — II: 49, 46, 64, 54, 41, 50 S.) 8°

Bd 1: Romeo u. Julia — Hamlet — König Lear — Othello — Der Kaufmann von Venedig.

Bd 2: Julius Cæsar — Macbeth — König Richard III. — Die lustigen Weiber von Windsor — Ein Sommernachtstraum — Zähmung der Widerspenstigen.

Illustrierte Klassiker-Ausgaben «Minerva». Meisterwerke a. d. Literaturschätzen aller Nationen.

Die 11 Dramen Shakespeare's sind je mit einem besonderen Titelblatt versehen und auch selbständig erschienen. Wertlose Illustrationen sind beigegeben.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 363, 364; Jg. 36. S. 414, 415.

b. AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN

Julius Cæsar

262 JULIUS CÆSAR. A tragedy. Für den Schulgebrauch erklärt von Emil PENNER. 2. Aufl. Leipzig: Renger 1900. (XXVI, 99 S.) 8°

Französische und englische Schulbibliothek. Hrsg. von Otto E. A. Dickmann. Reihe B. Poesie. Bd 15.

— JULIUS CÆSAR. 7. Aufl. durchgesehen und mit einer Einleitung neu herausgegeben von R. PROETZSCH. (Nebst) Wörterbuch. Danzig, 1899, 1900.

Siehe Shakespeare-Schulausgabe I. ... unter No. 260.

263 JULIUS CÆSAR. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch herausgegeben von Dr. Alfred v. d. VELDE, Gymn.-Prof. in Görlitz. (Nebst) Anmerkungen (und) Wörterbuch. Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing 1900. (119 S., Anmerk. 39 S., Wörterbuch 40 S.) 8°

Velhagen & Klasings Sammlung franz. u. engl. Schulausgaben. — English Authors. Lief. 12. Ausg. A u. B.

Der Text ist nach der 2. Dyce'schen Ausgabe v. 1866 hergestellt, abweichende Lesarten meist in Übereinstimmung mit der großen Ausgabe von Nic. DELIUS (1872) angegeben.

264 JULIUS CÆSAR. Für den Schulgebrauch erklärt von Gymn.- u. Realgymn.-Oberlehrer Dr. Gustav WACK. (Mit) Wörterbuch. Gotha: F. A. Perthes 1900. (XVIII, 107 S., Wörterbuch 26 S.) 8°

Perthes' Schulausgaben englischer und französischer Schriftsteller. No. 23.

Hamlet

265 Shakespeare: HAMLET. Nach der Übersetzung von A. W. v. Schlegel und L. Tieck hrsg. von Ed. COSSMANN. Paris: Firmin-Didot & Cie. (1898).

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 414.

Rezensionen: Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1899. S. 284 ff. (v. O. ŽSCHECH). — Anzeiger für Deutsches Altertum und Deutsche Litteratur. Berlin. Bd 26. 1900. S. 174—175 (von Oscar F. WALZEL).

266 HAMLET, Prinz von Dänemark ... hrsg. von M. SCHMITZ. Leipzig 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 414.

Rezension: Zeitschrift für das Gymnasialwesen. Berlin. Jg. 53 (= N. F. Jg. 33.) 1899. S. 711 (von R. STÖWER).

King Lear

— König Lear (deutsch nach der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung herausgegeben von Friedrich Theodor Vischer.)

In: Vischer, Fr. Th.: Sh.-Vorträge. Bd 3. S. 202—283. Vgl. unter No. 416.

Macbeth

267 Macbeth. A Tragedy. Für den Schulgebrauch erklärt von Emil Penner. 2. Aufl. Leipzig: Renger 1900. (xxiii, 99 S.) 8°

Französische und englische Schulbibliothek. Hrsg. von Otto E. A. Dickmann. Reihe B: Poesie. Bd 9.

268 Macbeth. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch herausgegeben von Dr. Oskar Thiergen, Prof. zu Dresden. Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing 1899. xxiv, 93 S., Anmerkung 50 S., 1 Bl., Wörterbuch 40 S.) 8°

Velhagen & Klasings Sammlung franz. u. engl. Schulausgaben. — English Authors. Lief. 44. Ausg. A u. B.

269 Macbeth. Eine Tragödie nach der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung neu bearb. u. hrsg. von Veit Valentin. Dresden 1900.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 415.

Rezension: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1900. Sp. 1098 f.

Merchant of Venice

270 Merchant of Venice. A comedy. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch herausgegeben von Dr. Emil Penner, Oberlehrer . . . zu Berlin. Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing 1900. (125 S., Anmerk. 48 S., 1 Bl., Wörterbuch 44 S.) 8°

Velhagen & Klasings Sammlung franz. u. engl. Schulausgaben. — English Authors. Lief. 3. Ausg. A u. B.

Dyce'scher Text mit Abweichungen nach der Globe Edition und den Ausgaben von Clark u. Wright festgestellt.

271 The Merchant of Venice ... hrsg. von Immanuel Schmidt. Leipzig 1896.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 364.

Rezension: Zeitschrift für Gymnasialwesen. Berlin. Jg. 51 (=N.F. Jg. 31). 1897. S. 520 f (v. Ewald Goerlich).

Midsummer Night's Dream

— A midsummernight's Dream. 3. Aufl. durchgesehen und mit einer Einleitung neu herausgegeben von R. Proetzsch. Danzig 1900.

Siehe Shakespeare-Schulausgabe II unter No. 260.

272 Ein Sommernachtstraum. Uebersetzt von A. W. von Schlegel. Leipzig: H. Seemann Nachf. 1900. (viii, 147 S.) 8°

Illustrierte Elzevier-Ausgaben. Bd 20.

Eine in vorzüglicher Ausstattung hergestellte kleine Salon-Ausgabe, der weitere Dramen Shakespeares in gleicher Ausstattung folgen sollen.

Othello

— Othello (deutsch nach der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung herausgegeben von Friedrich Theodor Vischer).

In: Vischer, Fr. Th.: Shakespeare-Vorträge. Bd 3. S. 14—91. Vgl. unter No. 416.

King Richard II.

273 The Tragedy of King Richard II. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch herausgegeben von Eduard Paetsch, Prof. ... zu Potsdam. Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing 1897. (123 S., Anmerk. 48 S., Wörterbuch 48 S.) 8°

Velhagen & Klasings Sammlung franz. u. engl. Schulausgaben. — English Authors. Lief. 8. Ausg. A. u. B.

Text der Globe Edition v. Clark u. Wright. London 1881.

Tempest

274 Shakespeare's TEMPEST nach der Folio von 1623 mit den Varianten der deren Folios und einer Einleitung herausgegeben von Albr. WAGNER. Berlin: Felber 1900. (xxv, 108 S.) 8°

Englische Textbibliothek. Hrsg. v. Johs Hoops. H. 6.

Troilus and Cressida

275 TROILUS u. CRESSIDA. Bearb. von Adolf Gelber. Shakespeare'sche Pro-me. Neue Folge. Wien 1898.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 415f.

Rezension: Das Litterarische Echo. Berlin. Jg. 1. 1898—1899. Sp. 193 u. Sp. 371.

c. NICHT DRAMATISCHE WERKE

[in Original und Übersetzung]

276 Shakespeare, William: GEDICHTE, ins Deutsche übertragen durch Alfred n MAUNTZ. Berlin: W. T. Bruer o. J. (xvi, 362 S.) 8°

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 365.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1900. S. 284—286 (von H. JANTZEN).

277 Bacon-Shakespeare's VENUS UND ADONIS mit Übersetzung [von Edwin ORMANN]. Leipzig 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 416.

Rezension: Das Litterarische Echo. Berlin. Jg. 2. 1899—1900. Sp. 208 u. 201. (nebst bildlicher Wiedergabe des alten Globe-Theaters und des Fortuna-Theaters in London zu Shakespeare's Zeit aus obigem Werke).

d. ANTHOLOGIEN, AUSZÜGE, KONKORDANZEN UND ÄHNLICHES

— SHAKESPEARE-GEBURTSTAG-BUCH. 5. Aufl. Dresden 1898.

Siehe: SHAKESPEAREANA unter No. 401.

— SHAKESPEARE-KALENDER für 1893—1901. Nürnberg.

Siehe: SHAKESPEAREANA unter No. 402.

e. SHAKESPEAREANA

278 ALTMANN, Fr. Wilh.: War Shakespeare in Italien?

Die Gegenwart. Jg. 29. Bd 57. No. 4 vom 27. Jan. 1900. S. 55—58.

279 ANDERS, Heinrich: Shakespeare's Belesenheit. Berlin: E. Ebering (1900). (32 S., 1 Bl.) 8°

Philosophische Inaug.-Dissertation von Berlin. 1900.

Enthält nur einen Teil der als Doktordissertation eingereichten Arbeit; der Rest soll später selbständig erscheinen.

280 BARNAY, Ludwig, und das Meininger Julius Cæsar-Jubiläum.

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 28. 1899. S. 228.

Enthält 2 poetische Apostrophen Ludwig Barnay's an die Schauspieler Josef NESPER, als Julius Cæsar, und Leopold TELLER, als Cassius.

281 BENNECKE, Wilhelm: Nicolai und «Die lustigen Weiber von Windsor».

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 28. 1899. S. 137—139; 148—149.

Auszug aus Bennecke's Feuilletons im Casseler Tageblatt und Anzeiger über «Jacob Hoffmeister und Otto Nicolai.»

282 BERGER, Alfred Frh. von: Über Drama und Theater. Fünf Vorträge. 2. unveränderte Auflage. Leipzig: Avenarius 1900. (108 S.) 8°

Über die 1. Aufl. vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 417.

Rezensionen: (1. Aufl.): Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1900. Sp. 881—885 (von Carl WEITBRECHT) und (2. Aufl.): Ebenda. Jg. 1900. S. 1992 f. (von Carl WEITBRECHT). — Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne). Berlin. Jg. 11. 3. u. 4. Quart. 1900. S. 1334 f. — Allgemeine Zeitung. München. Beilage v. 21. Aug. 1900. No. 190. S. 6.

283 BIGELOW, POULTNEY: Shakesperare in England.

Die Nation. Berlin. Jg. 17. 1899/1900. No. 18. S. 254 f.

284 BINZ, Gustav: Londoner Theater und Schauspiele im Jahre 1599.

Anglia. Halle a. S. Bd 22 (= N. F. Bd 10). 1899. S. 456—464.

Inhalt: Der Aufsatz enthält den in der Basler Universitätsbibliothek aufbewahrten Londoner Reisebericht Thomas PLATTERS aus dem Jahre 1599. Der Verfasser ist der Ansicht, dass der Reisende einer Vorstellung des Shakespeareschen Julius Cæsar im Globe-Theater beigewohnt habe. — Über Th. Platter selbst erschien: »H. Grosse: Thomas Platter als Schulmann. Ein Gedenkblatt zu dessen 400. Geburtstag.« (27 S.) im Pädagog. Magazin. Hrsg. v. Friedr. Mann. Langensalza. 1900. No. 130.

Rezension: Literature. London. 1900. Vol. 6. No. 120. S. 110. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 332.

285 BLACKER, Carola: Zu Schlegel's Shakespeare-Übersetzung.

Anglia. Beiblatt: Mitteilungen a. d. ges. Gebiete d. engl. Sprache u. Litteratur. Halle a. S. Jg. XI. 1900. S. 246—253.

286 BLENNERHASSET, Charlotte: Shakespeare in Frankreich.

Deutsche Rundschau. Berlin. Bd 103. April—Juni 1900. S. 279—286.

Rezension: Das Litterarische Echo. Berlin. Jg. 2. 1899—1900. Sp. 1139 f.

287 BORMANN, Edwin: Der Lucretia-Beweis. Ein neuer Beitrag zur Bacon-Shakespeare-Theorie. Mit drei Facsimile-Tafeln. Leipzig: E. Bormann's Selbstverlag 1900. (16 S., 3 Facs.-Taf.) 8°

Rezension: Allgemeine Zeitung. München. Beilage vom 18. Aug. 1900. No. 188. S. 8 (von H. JANTZEN).

288 BORMANN, Edwin: The Shakespeare-secret. Transl. by Harry BRETT. Leipzig (London) 1895.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 367.

Rezension: Westminster Review. London. Vol. 145. 1896. S. 353.

289 BORMANN, Walter: Die mystischen Elemente in Shakespeares letzten Dramen.

Übersinnliche Welt. Hrsg. v. Max Rahn. Berlin. Jg. 6. 1898. März—April.

290 BORMANN, Walter: Zwei Hauptstücke von der Tragödie.

Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Weimar - Berlin. N. F. Bd 13. 1899. S. 311—354.

291 BRANDES, Georg: William Shakespeare. München 1898.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 368; Jg. 36. S. 418.

Rezensionen (z. 1. Aufl.): Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Bd. 7. (Jahr 1896.) Berlin 1900. IV, 1. d: 37. — Hamburgischer Correspondent. Hamburg. 1896. Beilage No. 3. — National-Zeitung Berlin. 1896. No. 714 (von Karl FRENZEL). — Nederlandsche Spectator. 1898. No. 29 (von A. S. LOK: Georg Brandes en zijn William Shakespeare).

292 BRANDL, Alois: Zwei Falstaff-Fragmente von Goethe.

Goethe-Jahrbuch. Frankfurt a. M. Bd 21. 1900. S. 85—91.

Vgl. Norddeutsche Allgemeine Zeitung. Berlin. 1900. No. 155. unter 33*.

293 BRANDL, Alois: Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. Straßburg 1898.

Quellen und Forschungen . . . H. 80.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 418.

Rezension: Bookman. London. May, 1899. S. 46 (a very favourable review by C. H. HERFORD).

294 Brennecke, Emil: Kulturhistorisches aus Ben Jonsons Dramen. Halle a. S. 1899: A. John. (51 S.) 8°

Philosophische Inaug.-Dissertation von Erlangen. 1899.

Inhalt: Der Verfasser schildert die Sitten und Lebensweise, die Vergnügungen und Schaustellungen, besonders auch die Kleidung der Bewohner des alten London zur Zeit der Elisabeth, Darstellungen, die auch für die Dramen Shakespeares von hohem Interesse sind.

295 Brotanek, Rudolf: Plagiate im Locrine.

Anglia. Beiblatt: Mitteilungen a. d. ges. Gebiete d. engl. Sprache und Litteratur. Halle a. S. Jg. XI. 1900. S. 202—207.

296 Bülow, Frieda Freiin von: Lear-Patriotismus.

Zukunft. Berlin. Bd 30. 1900. S. 569.

Inhalt: Der kurze Aufsatz enthält ausser dem Titel nichts auf Shakespeare Bezügliches. Der Ausdruck »Lear-Patriotismus« stammt übrigens von Paul de Lagarde her.

297 Büttner, R.: Erläuterungen zu Shakespeares »Koriolan«. Leipzig: H. Beyer 1900. (72 S.) 12°

Wilh. König's Erläuterungen zu den Klassikern. Bdchn 40.

298 Bulthaupt, Heinrich: Dramaturgie des Schauspiels. Bd 2: Shakespeare. 1. neubearb. Aufl. Oldenburg 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 419 und früher.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. Sp. 489. — Conrad, Hermann: Die neueste Shakspere-Literatur. (Preuß. Jahrbücher Bd 98. 1899. S. 359 ff.) — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. Sp. 489. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Berlin. Jg. 36. S. 321 (von Eugen Kilian).

299 Bulthaupt, Heinrich: »King John« in London. [Mit Illustrationen.]

Bühne und Welt. Berlin. Jg. 2. Halbjahr 2. 1900. S. 573—579.

300 Bulthaupt, Heinrich: Timon von Athen. Oldenburg 1894.

Vgl. Jahrbuch d. D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 369.

Rezensionen: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd. 5. (1894) IV, 1, d: 72. — Österreichisches Litteraturblatt. Wien. Jg. 4. 1895. S. 93.

301 Cantor, Georg: Shaxpearologie und Baconianismus. Historisch-kritische Beiträge zur Lösung der Shakespearefrage.

Das Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 69. 1900. Sp. 196—198.

Rezensionen: Allgemeine Zeitung. München. Beilage vom 18. Aug. 1900. No. 188. — Das Litterarische Echo. Berlin. Jg. 2. 1899/1900. Sp. 853 f.

302 Chamberlain, Houston Stewart: Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts. Bd 1. 2. München: F. Bruckmann 1899. 8° (Auch 2. Aufl. Ebenda 1900.)

Vgl. das Register unter «Shakespeare» im 2. Bande des Werkes.

303 Churchill, George Bosworth, Richard the Third up to Shakespeare. Berlin 1900.

Palaestra. Hrsg. v. Alois Brandl und Erich Schmidt. 10.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 420.

Rezensionen: Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 15. 1900. No. 8. December. Sp. 501—506 (von Frederic Ives Carpenter). — The Athenæum. London. 1900, June 9. No. 3789. S. 730: Shakespeare and Molière.

304 Conrad, Hermann: Shakspere und die Frauen.

Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 101. Juli-Sept. 1900. S. 243—270.

Inhalt: Shakspere's Persönlichkeit in seinen Werken. — Anne Hathaway. — Die dunkle Geliebte. — Glänzende Frauen. — Reine Weiblichkeit. — Heroinen.

305 Conrad, Hermann: Die neueste Shakspere-Literatur.

Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 98. 1899. S. 538—551.

306 Conrad, Hermann: Neueste Shakspere-Literatur.

Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 101. 1900. S. 162—173.

307 Cushman, L. W. (Prof. in the Nevada State Univ.): The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare Halle a. S.: M. Niemeyer 1900. (xiv, 148 S.) 8°

Studien zur englischen Philologie. H. 6.

Rezensionen: The Athenæum. London. No. 3808, Oct. 20, 1900. — The Modern Quarterly of Language and Literature. London. Vol. 3. No. 2. Dec. 1900. S. 138f. (von A. W. P[OLLARD]). — The Saturday Review. London. Vol. 90. 1900. No. 2350. S. 594f.

308 DAUDET, L[éon] Alphonse: Fahrten und Abenteuer des jungen Shakespeare Historischer Roman. Autorisierte Übersetzung von A. BERGER. Stuttgart: Franckhsche Verlagshandlung. W. Keller und Comp. 1898. (291 S.) 8°

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Berlin. Jg. 36. S. 324f. (von Konrad Weichberger). Das Original siehe ebenda Jg. 33. S. 393.

309 DOHSE, Richard: Colley Cibbers Bühnenbearbeitung von Shakespeares Richard III.

Inaugural-Dissertation v. Rostock 1897 und Bonner Beiträge zur Anglistik hrsg. v. M. Trautmann. H. 2. S. 1—61. Bonn: 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 421.

Rezensionen: Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1899. S. 379ff. (von Robert PETSCH). — Die Neueren Sprachen. Marburg i. H. Jg. 8. H. 6. S. 378 (von H. JANTZEN).

310 EIDAM, Christian: Bemerkungen zu einigen Stellen Shakespearescher Dramen . . . Nürnberg 1898.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 422.

Rezensionen: Englische Studien. Leipzig. Bd 27. 1900. S. 141f. (von M[ax] KOCH). — Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1900. v. 6. März. No. 54. S. 6f.: Julius SCHILLER: Shakespeare und Schlegel.

311 EIDAM, Chr[istian]: Zu einigen Shakespeare-Stellen.

Blätter für das Gymnasial-Schulwesen hrsg. v. Bayr. Gymnasiallehrerverein. München. Bd 36. 1900. Heft 7/8. Juli/Aug.

312 ELZE, Theodor: Venezianische Skizzen zu Shakespeare. München 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 422.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1900. Sp. 313/314. — Der Türmer. Stuttgart. Jg. 2. Bd 1. 1899/1900. S. 513—514. — Das Litterarische Echo. Berlin. Jg. 2. 1899/1900. Sp. 1361f. (von Eduard ENGEL.)

[Theodor Elze † am 27. Juni 1900 zu Venedig.]

313 ENGEL, E[duard]: War Shakespeare in Italien.

Das Litterarische Echo. Jg. 2. 1899—1900. No. vom 15. Aug.

314 EWIG, Wilhelm: Shakespeare's «Lucrece». Eine litterarhistorische Untersuchung. III.

Anglia. Halle a. S. Bd 22 (N. F. Bd 10). 1899. S. 393—455.

I.II: Siehe Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 423, auch Jg. 36. S. 331.

Inhalt: Kap. 4: Stil. A. Redefiguren. B. Allitteration. C. Bilder und Vergleiche. D. Schlußbetrachtung. Anhang I: Shakespeare und Daniel's «Complaint of Rosamond». Anhang II: Shakespeare und Marlowe's «Hero and Leander».

315 FELS, Fr. M.: Shakespeare oder Bacon?

Neue Revue. Hrsg. v. H. Osten und E. Wengraf. Wien. 1895. Jg. 6. No. 35.

316 FISCHER, Kuno: Shakespeare und die Bacon-Mythen. Heidelberg 1895.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 372.

Rezension: Central-Organ für die Interessen des Realschulwesens. Berlin. Jg. 23. 1895. S. 695. (Von G. G.)

317 FISCHER, Kuno: Shakespeare's Hamlet. Heidelberg 1896.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 372 und Jg. 36. S. 423.

Rezensionen: Hamburgischer Correspondent. Hamburg. 1896. Beilage. No. 19. — Deutsche Evangelische Kirchenzeitung. Berlin. Jg. 10. 1896. Litterarische Beilage. S. 63. — Jahrbuch für Philosophie u. spekulative Theologie. Paderborn. Bd 10. 1895. S. 377. — Euphorion. Wien. Bd 6. 1899. H. 3: Zu dem Hamlet Kuno Fischers von C. HEBLER.

318 FISCHER, R[udolf]: Von der letzten Londoner Theatersaison.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Jg. 54. Bd 104 (= N. Ser. Bd 4), 1900. S. 162—187: Die Pietät für die schönste Frucht am litterarischen Baum Englands ist erstorben, dem großen Publikum, dem lebendigen Theater, ist der unverfälschte Shakespeare «Caviar» geworden. Die Theater des Centrums haben in der letzten Saison keine einzige Tragödie (ja überhaupt kein Stück [!]) Shakespeares gebracht.

319 Flamm, C. E. Otto: Über Shakespeare's Ophelia im Hamlet, Prinz von Dänemark. Tübingen 1887.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 424.

Rezension: Laehr, Hans: Darstellung krankhafter Geisteszustände ... Stuttg. 1898. S. 197.

320 Fontane, Theodor: Hamlet-Übersetzung. Ca 1850.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 424.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1900. S. 97—101 von F[riedrich] P. v. Westenholz.

321 Franz, W[ilhelm]: Shakespeare-Grammatik. (In 2 Hälften.) Halle a. S.: M. Niemeyer (1898—)1900. (xi, xii, 427 S.) 8°

1. Hälfte siehe Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 424.

322 Frick, O., u. H. Gaudig: Wegweiser durch die klassischen Schuldramen. 4. Abth.: H. v. Kleist. Shakespeare. Sophokles. Lessings «Hamburgische Dramaturgie». Bearb. v Dr. H. Gaudig. Gera: Th. Hofmann 1899. (600 S.) 8°

Aus deutschen Lesebüchern. Epische, lyrische u. dramat. Dichtungen erläutert.

— Gaudig, H.: Wegweiser durch die klass. Schuldramen. 4. Abt.: H. v. Kleist. Shakespeare . . . Gera 1899.

Siehe: O. Frick unter No. 322.

323 Gelber, A.: Shakespeare und der Krieg.

Die Zukunft. Berlin. 1900. No. 41.

324 Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen. Teil I. Herausgegeben von Karl Schüddekopf und Oskar Walzel. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1898. (xcv, 382 S.) 8°

Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd 13.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1899. Sp. 386 f. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 316—320 (v. Robert Petsch): Diese ausgezeichnete Publikation ... ist für den Shakespearefreund besonders interessant durch die mannigfachen Anspielungen auf die allmälige Entstehung der Schlegelschen Übersetzung und ihre Aufnahme bei Goethe.

325 Gregori, Ferdinand: Das Schaffen des Schauspielers. I. Wesentliches und Unwesentliches seiner Kunst. II. Bühnendarstellung der Hamlet-Rolle. Berlin 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 425.

Rezension: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1900. No. 19. Sp. 828.

326 Groth, Ernst: Eine Pilgerfahrt nach Stratford am Avon. — Frau Venus. — Maßgebliches und Unmaßgebliches.

Grenzboten. Leipzig. Jg. 59. 1900. No. 1.

327 Grube, Max: Shakespeare und die Bühnenkunst.

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 27. 1898. S. 181.

Inhalt: Ist ein Auszug des von M. Grube am 23. April 1898 auf der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar gehaltenen Festvortrags, dessen vollständiger Abdruck sich im Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 34. S. 418—439 findet.

328 Grumbine, Harvey Carson: The Misfortunes of Arthur by Thomas Hughes and others. Edited with an introduction, notes and glossary. Berlin: E. Felber 1900. (vii, 265 S.) 8°

Litterarhistorische Forschungen. Hrsg. von Jos. Schick u. M. Frh. v. Waldberg. H. 14.

Die Einleitung u. d. T. «An Introduction to «The Misfortunes of Arthur» ist gleichzeitig Philosophische Inaugural-Dissertation von München und als solche «July 1900» erschienen.

Inhalt: Der Verfasser weist den großen Wert des Dramas für die Shakespeare'sche Zeit nach, ohne natürlich, wie es früher gelegentlich geschah, das Stück Shakespeare selbst zuzuschreiben.

329 Gutermann: Shakespeare und die Antike. Heilbronn 1900: Carl Rembold & Co. (28 S.) 4°

Programm des Kgl. Karls-Gymnasiums in Heilbronn vom Jahre 1900.

330 Hamel, Richard: Hannoversche Dramaturgie. Kritische Studien und Essays. Hannover: M. u. H. Schaper 1900. (xii, 301 S.) 8°

S. 4—39 enthält die Aufsätze über Shakespeare. Vgl. außerdem das Namenverzeichnis im Werke selbst unter «Shakespeare».

Rezension: Das Litterarische Echo. Berlin. Jg. 2. 1899—1900. Sp. 759—762 (v. Walter BORMANN).

331 HAMELIUS, Paul: Die Kritik in der englischen Litteratur des 17. und 18. Jahrh. Brüssel-Leipzig 1898.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 435.

Rezensionen: Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1900. S. 212—214 (von Hermann CONRAD). — Euphorion. Wien. Bd 6. 1899. S. 127—128 (von Phil. ARONSTEIN). — Englische Studien. Leipzig. Bd 27. 1900. S. 132 (von Br. SCHNABEL).

332 HAUPTVOGEL, Fr.: Das große Geheimnis! (Shakespeare oder Bacon?) Leipzig und Baden-Baden 1896.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 375.

Rezension: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Bd 7. (1896.) Berlin 1900. IV, 1, d: 46.

333 HEBLER, C.: Zu dem Hamlet Kuno Fischers. Aus C. H.'s literarischem Nachlasse.

Euphorion. Wien. Bd 6. 1899. H. 3.

334 HERTEL, Viktor: Das Shakespeare-Lustspiel im heutigen Spielplan.

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 28. 1899. S. 371 f.

335 HOCHE, Alfred: Shakespeare und die Irrenheilkunde. Vortrag, geh. auf der 25. Jahresversammlung der süddeutschen Neurologen und Irrenärzte. Baden-Baden, 26 und 27. Mai 1900.

Rezensionen bzw. Selbstreferat: Centralblatt für Nervenheilkunde. Coblenz. Jg. 23. 1900. August. — Berliner Klinische Wochenschrift. Berlin. Jg. 37. 1900. S. 785. — Vossische Zeitung. Berlin. 1900, 29. August. No. 402. [Der Vortrag selbst ist bisher nicht gedruckt.]

336 HOFFMANN, Ferd.: Erläuterungen zu Shakespeares Hamlet, Prinz von Dänemark. Leipzig: H. Beyer 1900. (110 S.) 12°

Wilh. König's Erläuterungen zu den Klassikern. Bdchn 39.

337 HOFFMANN, Ferd.: Erläuterungen zu Shakespeares Kaufmann von Venedig. Leipzig: H. Beyer 1900. (77 S.) 12°

Wilh. König's Erläuterungen zu den Klassikern. Bdchn 32.

338 HORNER, Emil: Die Pantomime von König Macbeth.

Wiener Fremdenblatt. 1896. No. 325.

Rezension: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Bd 6. (1896.) Berlin 1900. IV, 4: 187.

339 HUMBERT, Claas: Hamlet oder die christlich-sittlichen Ideale und das Leben. 1896.

Vgl. Jahrbuch d. D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 377 und Jg. 36. S. 426.

Rezension: CONRAD, Hermann: Die neueste Shakspere-Literatur. In den Preußischen Jahrbüchern. Bd 98. 1899. S. 549 ff.

340 JAHRBUCH der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft... herausg. von Alois BRANDL und Wolfgang KELLER. 35. Jg. Berlin 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 435 f.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. Sp. 246 f. — Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 101. 1900. S. 162 ff. (v. Hermann CONRAD.)

341 JAHRBUCH der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Alois BRANDL und Wolfgang KELLER. 36. Jahrgang. Berlin: Langenscheidt'sche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt). 1900. (XLII, 448 S.) 8°

Inhalt.

Inhaltsverzeichnis. (S. III—IV.)

Schreiben des Großherzogs CARL ALEXANDER von Sachsen an die Vorstände der Goethe-Gesellschaft, der Schiller-Stiftung und der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Nebst Antwortschreiben der drei Gesellschaften. (S. V—VII.)

JAHRESBERICHT [der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft] für 1899—1900. Erstattet in der Vorstandssitzung vom 22. April 1900. (S. VIII—XV.)

BULTHAUPT, Heinrich: Raum und Zeit bei Shakespeare und Schiller. Festvortrag geh. auf der General-Versammlung... am 23. April 1900. (S. XVI—XLII.)

WAGER, W.: The longer thou livest, the more fool thou art.: Ein Drama aus den ersten Regierungsjahren der Königin Elisabeth, zum erstenmale neugedruckt von A[lois] BRANDL. (1. Tendenz und Entstehungszeit. 2. Inhalt. Verwandschaft mit dem biographischen Typus der Moralitäten. Abweichungen, bedingt durch die reformatorische Tendenz. Einwirkung von Bale. 3. Verteilung von Rollen. Bühnenzubehör. 4. Lokalanspielungen auf London. 5. Die eingestreuten Liederfragmente. Gesangseinlagen in der vorausgehenden englischen Dramatik. Ihr Zweck hier. Aufhellung der einzelnen Lieder. Nicht alle waren Volkslieder, aber alle sind Vertreter der sangbaren Lyrik gegenüber den Petrarca-Dichtern. Gesänge in der späteren Dramatik. 6. Der Dichter: W. Wager. Andere Dramen von ihm. Protestant, Gelehrter, Pädagog. 7. Beschreibung der Originalausgabe und Einrichtung des vorliegenden Neudrucks.) (S. 1—64.)

SINGER, S.: Über die physiologischen Grundlagen der Shakespeareschen Psychologie. (S. 65—94.)

SARRAZIN, Gregor: Neue italienische Skizzen zu Shakespeare. (3. Die »Seestadt« Verona. 4. Shakespeares geographische Kenntnisse von Oberitalien. 5. Giulio Romanos Troja-Fresken.) (S. 95—108.)

CRAWFORD, Charles: The Date and Authenticity of Titus Andronicus. (S. 109—121.)

MINOR, J[akob]: Zu Bürgers Macbeth-Übersetzung. (S. 122—127.)

WURZBACH, Wolfgang von: Philip Massinger. [Th.] II. (6. The Unnatural Combat. 7. The Duke of Milan. 8. The Bondman. 9. The Renegado. 10. The Parliament of Love. 11. A New Way to Pay Old Debts. 12. The Roman Actor. 13. The Great Duke of Florence. 14. The Maid of Honour. 15. The Picture. 16. The Emperor of the East. 17. Believe as You List. 18. The Fatal Dowry. 19. The City Madam. 20. The Guardian. 21. A Very Woman, or the Prince of Tarent. 22. The Bashful Lover. 23. The Old Law.) (S. 128—217.)

CSERWINKA, Julius: Regiebemerkungen zum Shakespeare. [Th.] II. (2. Signor Antonio.) (S. 218—227.)

KILIAN, Eugen: Shakespeare auf der modernen Bühne. (S. 228—248.)

ZABEL, Eugen: Weibliche Hamlets. (S. 249—255.)

FRENZEL, K[arl]: Die scenische Einrichtung der Shakespeare-Dramen. (S. 256—266.)

Kleinere Mitteilungen:

TÜRCK, Hermann: Das Alter Hamlets. (S. 267—273.)

BOLTE, Johannes: Englische Komödianten in Münster und Ulm. (S. 273—276.)

HOLTHAUSEN, F[erdinand]: Zur Erklärung und Textkritik von Shakespeares Twelfth Night. (S. 276—277.)

HOLTHAUSEN, F[erdinand]: Die Quelle des Noahspiels von Newcastle upon Tyne. (S. 277—279.)

Nekrologe:

JANTZEN, H.: Eugen Kölbing. † 9. Aug. 1899. (S. 280—282.)

SMITH, L[ucy] Toulmin: Rev. A(lexander) B(alloch) Grosart. † 16. März 1899. (S. 282—285.)

BRANDL, A[lois]: Locke Richardson. † 14. Juni 1899. (S. 285—287.)

Bücherschau:

K[ELLER], W[olfgang]: A. W. Ward, A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. New ed. London-New York 1899. (S. 288—290.)

BRANDL, A[lois]: H. S. Bowden, The Religion of Shakespeare. London, 1899 (S. 290—292.)

B[RANDL], A[lois]: »Shakspere's Handwriting« further illustrated. London 1899. (S. 292.)

K[ELLER], W[olfgang]: Theod. Elze, Venezianische Skizzen zu Shakespeare. München 1899. (S. 292—296.)

HECHT, Hans: E. W. Naylor, Shakespeare and Music. London 1896. (S. 296—299.)

SCHRÖER, A[rnold]: Friedr. Theod. Vischer, Shakespeare-Vorträge. Bd 1. Stuttgart 1899. (S. 299—300.)

FRANZ, W[ilhelm]: R. Koppel, Verbesserungsvorschläge zu den Erläuterungen und der Textlesung des Lear. Berlin 1899. (S. 300—301.)

FISCHER, R[udolf]: Cyril Ransome, Short Studies of Shakespeare's Plots. London 1898. (S. 301—302.)

BRANDL, A[lois]: Shakespeare, A New Variorum Edition by H. H. Furness. Vol. XII. Much Ado about Nothing. Philadelphia 1899. (S. 302—303.)

BRANDL, A[lois]: Shakespeare, Works ed. by C. H. Herford. 10 vols. London 1899. 1900. (S. 303—305.)

K[ELLER], W[olfgang]: Shakespeare, Jules César avec la trad. par A. Beljame. Paris 1899. (S. 305—306.)

BRANDL, A[lois]: Shakespeare, Works. Hamlet ed. by E. Dowden. London 1899. (S. 306—307.)

BRANDL, A[lois]: King Henry VIII. ed. by D. N. Smith. London 1899. (S. 307—308.)

K[ELLER], W[olfgang]: Specimens of the Pre-Shaksperean Drama. By J. M. Manly. Vol. 1. 2. Boston und London 1897—1898. (S. 308—309.)

K[ELLER], W[olfgang]: H. Gilbert, Robert Greene's Selimus. Kiel 1899. (S. 309—310.)

Wechssler, Eduard: J. Ebner, Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien. Erlangen und Leipzig 1898. (S. 310—311.)

Dibelius, Wilhelm: R. A. Small, The Stage-Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters. Breslau 1899. (S. 311—313.)

K[eller], W[olfgang]: England's Helicon. Ed. by A. H. Bullen. London 1899. (S. 313—314.)

Brandl, A[lois]: O. Smeaton, English Satires. London 1899. (S. 314—315.)

Wukadinovic, Sp.: L. Würth, Zu Wielands, Eschenburgs u. A. W. v. Schlegels Übersetzungen des Sommernachtstraumes. Budweis [1898]. (S. 315—316.)

Petsch, Robert: K. Schüddekopf und O. Walzel, Goethe und die Romantik. I. Weimar 1898. (S. 316—320.)

Brandl, A[lois]: J. J. Jusserand, Shakespeare in France under the Ancien Régime London 1899. (S. 320—321.)

Kilian, Eugen: H. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels. Shakespeare. 6. Aufl. Oldenburg 1899. (S. 321.)

Fellner, Richard: H. Jantsch, Julius Cæsar. Halle a. S. [1898.] (S. 322—323.)

Kilian, Eugen: F. Gregori, Das Schaffen des Schauspielers. Berlin 1899. (S. 323—324.)

Weichberger, Konrad: L. A. Daudet, Fahrten und Abenteuer des jungen Shakespeare. Übers. v. A. Berger. Stuttgart o. J. (S. 324—325.)

Dibelius, Wilhelm: Zeitschriftenschau, mit Beiträgen von George B. Churchill. (S. 327—338.)

K[eller], W[olfgang], und W[ilh.] D[ibelius]: Theaterschau. (S. 339—341.)

Wechsung, Armin: Statist. Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Werke ... im Jahre 1899. (S. 341—347.)

Cohn, Albert: Shakespeare-Bibliographie. 1897, 1898 und 1899. (S. 348—440.)

Mitglieder-Verzeichnis [der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft]. (S. 441—444.)

Namen- und Sachverzeichnis zu Bd 36. (S. 445—448.)

Rezensionen: Kölnische Zeitung vom 4. Aug. 1900 und derselbe Aufsatz gleichzeitig in der Vossischen Zeitung. 1900. No. 370 vom 10. Aug. (von Prof. Otto Francke). — The Athenæum. London. 1900. Sept. 1. No. 3801. S. 292. — Litterarisches Echo. Berlin. Jg. 3. 1901. No. 8. Sp. 537—539 (von Max Meyerfeld). Entgegnung darauf: Ebenda No. 11. Sp. 671—677 (von Alois Brandl). — Anglia. Beiblatt: Mitteilungen a. d. ges. Gebiete d. engl. Sprache u. Litteratur. Halle a. S. Jg. XI. 1900. S. 145—155 (von R[udolf] Fischer). — Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1900. No. 95 vom 26. April. S. 5—7 (von γσ). •

342 Janssen, Vincent Franz: Shakspere-Studien. I. Die Prosa in Shaksperes Dramen. Teil 1: Anwendung. Straßburg 1897.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 427.

Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. Sp. 1893 f. (von Wolfgang Keller).

343 Illies, Georg: Das Verhältnis von Davenants «The Law against Lovers» zu Shakespeares «Measure for Measure» und «Much Ado about Nothing.» Halle a. S. 1900: C. A. Kämmerer & Co. (90 S.) 8°

Philosophische Inaug.-Dissertation von Halle. 1900.

344 Jullien, Jules: Hugo und Hamlet.

Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 64. 1895. Sp. 1089—1093.

345 Keller, B.: Hamlet's Schuld.

Der alte Glaube. Leipzig. 1899. No. 2. 3.

346 Kellner, L[eon]: Shakespeare. Leipzig, Berlin und Wien: Verlag von E. A. Seemann und der Gesellschaft für graphische Industrie 1900. (238 S.) 8°

Dichter und Darsteller. Herausgegeben von Dr. Rudolph Lothar. Bd 4.

Rezension: Litterarisches Echo. Berlin. Jg. 3. 1901. No. 8. Sp. 532 ff. (von B. Hoenig).

347 Klebs, Elimar: Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus. Berlin 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 428.

Rezensionen: Anglia. Beiblatt: Mitteilungen a. d. ges. Gebiete d. engl. Sprache u. Litteratur. Halle a. S. Jg. 10. 1899/1900. S. 233—239 (von S. Singer). — Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. Wien. Jg. 51. 1900. S. 496—499 (von Franz Weihrich).

348 Koch, Max: Eine Quelle zu Shakespeares «Love's Labour's Lost».

Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Weimar. N. F. Bd 8. 1895. S. 124 f.

349 Koeppel, Emil: Quellen-Studien zu den Dramen George Chapmans, Philip Massingers und John Fords. Straßburg 1897.

Quellen und Forschungen ... H. 82.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 428.

Rezension: Literaturblatt für germ. und roman. Philologie. Leipzig. Jg. 21. 1900. Sp. 133 f. (von Ludwig PROESCHOLDT).

350 KOHUT, Adolph: Berühmte Schauspieler als Dichter. (I. II.)

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 28. S. 401 f. und 441 f.

(Behandelt u. a. auch Shakespeare.)

351 KOPPEL, Richard: Shakespeare-Studien. Reihe [1.] 2. Berlin 1896. 99.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 378 und Jg 36. S. 428.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1900. No. 2. S. 119/120 von Ludw. Pr. [d. i. Ludwig PRÖSCHHOLDT]. — Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1899. No. 295 (von H. JANTZEN). — Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1899. S. 93 f. und S. 378 f. (von J. ELLINGER). — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. Sp. 553 f. (von W. WETZ).

352 KOPPLOW, Georg: Shakespeares «King John» und seine Quelle. Kiel 1900: Peters. (107 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Kiel. 1900.

353 KRAEGER, Heinrich: Shakespeare-Verse auf der Wanderung in Conrad 1. Meyer's Gedichten.

Englische Studien. Leipzig. Bd 28 1900. S. 153—159.

354 LAEHR, Hans: Die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakspere s men. Stuttgart 1898.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 429.

Rezension: CONRAD, Hermann: Die neueste Shakspere-Literatur. In den Preußischen Jahrbüchern Bd 98. 1899. S. 546 ff.

355 LAMB, Charles und Mary: Six tales from Shakspere. Hrsg. vom 1. ord. rer F. Friedrich. (Neuer Abdruck.) Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing). (125 u. 66 S.) 8°

Velhagen & Klasings Sammlung franz. und engl. Schulausgaben. — English Authors. Lief. 28. Ausg. B.

356 LAUSCHKE, Johannes: John Websters Tragödie Appius and Virginia. Eine llenstudie. Potsdam 1899: Robert Müller. (64 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Leipzig. 1899.

Kapitel VIII enthält den Abschnitt «Shakespeareana». Zur Zeit, als das Stück entstand, gehörte Shakespeare schon zu den glänzendsten Sternen in der englischen Litteratur. Die Tragödie atmet stellenweise den Geist des großen Briten und der Odem Shakespeares weht aus ihr, wie aus so manchem Drama des 17. Jahrhunderts.

357 LEE, Sidney: William Shakespeare. Sein Leben und seine Werke. Rechtige deutsche Übersetzung (von Frl. Martha SCHWABE). Durchgesehen und einitet von Richard Wülker. Leipzig: G. Wigand (1900) 1901. (XXIV, 469 S., af.) 8°

Rezension: Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 102. Okt.-Dez. 1900. S. 549 (von Hermann CONRAD). — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. Sp. 284 (von Alois BRANDL).

Siehe auch die Englische Ausgabe unter No. 172.

358 LEIBBRAND, Chr.: Erläuterungen zu Shakespeares König Richard II. Leipzig: Berger 1900. (68 S.) 12°

Wilh. König's Erläuterungen zu den Klassikern. Bdchn 35.

359 LEVI, C. A.: Zur Urgeschichte des Othello.

Vom Fels zum Meer Stuttgart. Jg. 19. 1899/1900. H. 26.

360 LIEBAU, Gustav: König Eduard III. von England und die Gräfin von sbury. Dargestellt in ihren Beziehungen nach Geschichte, Sage und Dichtung, er eingehender Berücksichtigung des pseudo-shakespeare'schen Schauspiels «The gne of King Edward the Third». Berlin: E. Felber 1900. (XII, 201 S., 1 Taf., ab.) 8°

Litterarhistorische Forschungen. Hrsg. von Jos. Schick und M. Frh. von Waldberg. Heft 13.

Ein Teil dieser Arbeit (VI, 60 S.) erschien gesondert als Inaugural-Dissertation von Heidelberg. 1900.

Rezension der Buchausgabe: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1900. No. 48. Sp. 1991 f. (von L. FR.).

361 LINDNER, Anton: Von den Wiener Theatern. II: Drei Prinzen von Dänemark: Kainz, Adele Sandrock, Sarah Bernhardt.

Bühne und Welt. Berlin. Jg. 2. 1. Halbjahr. 1899—1900. S. 185—189.

362 LUDWIG, Otto: Shakespeare-Studien. Mit einem Vorbericht und sachlichen Erläuterungen von Moritz HEIDRICH. Mit Ludwig's Porträt nach einer Zeichnung von L. Gey. Original-Ausgabe. 2. Aufl. Halle: Hermann Gesenius 1901. (2 Bl., LXXXV, 403 S.) 8°

1. Aufl. Leipzig 1872.

363 LUDWIG [Otto]: Werke. Herausgeben von Dr. Viktor SCHWEIZER. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Bd 3. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut [1898]. 8°

Meyers Klassiker-Ausgaben in 150 Bänden. Bd 3 enthält auf S. 335—359 Ludwig's Aufsätze «Aus den Shakespearestudien.»

364 MACBETH, Shakespeare's, in Wien.

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 24. 1895. S. 165.

365 MAERKISCH, Robert: Die altenglische Bearbeitung der Erzählung von Apollonius von Tyrus. Grammatik und lateinischer Text. Berlin 1899.

Palaestra. Hrsg. v. Alois Brandl u. Erich Schmidt. VI.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 429.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. Sp. 2598 f. (von Robert PETSCH). — Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1900. S. 335 (von J. ELLINGER) — Englische Studien. Leipzig. Bd 28. S. 111—115 (von Max FÖRSTER). — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1900. Sp. 1368 f.

366 MENDHEIM, Max: Einiges über Shakespeare und das gegenwärtige Theater des Auslandes.

Internationale Litteraturberichte. Leipzig. 1899. No. 25.

367 MEYER, Edward: Machiavelli and the Elizabethan Drama. Weimar 1897

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 380 und Jg. 36. S. 430.

Replik: Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 15. 1900. No. 5. May. Sp. 317—320.

368 MICHEL, F.: Shakespeare und Bacon. Frankfurt am M. 1896.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 380.

Rezension: Die neueren Sprachen. Marburg i. H. Bd 7. 1899/1900. S. 32.

369 MÜLLER, Hermann: Grundlegung des Charakters Richards III. bei Shakespeare. Dortmund 1889.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 27. S. 380.

Rezension: Neuphilologisches Centralblatt. Hannover. Jg. 6. 1892. S. 20 (von Wilh. KASTEN).

370 MÜLLER, K. Fr.: Lessing und Shakespeare.

Neuphilologisches Centralblatt. Hannover. Jg. 6. 1892. S. 140 ff.

371 NAUMANN, Julius: Die Geschmacksrichtungen im englischen Drama bis zur Schließung der Theater durch die Puritaner nach Theorie und Praxis der Dichter charakterisiert. Rostock 1900: Adlers Erben. (75 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Rostock. 1900.

Inhalt: Einleitung — 1. Der Einfluß des lateinischen Universitätsdramas in England — 2. Die klassizistische Richtung im englischen Drama vor Shakespeare — 3. Das Volksdrama vor Shakespeare — 4. Lady Pembroke und ihr Kreis — 5. Das Drama bei Shakespeare — 6. Das Drama bei Ben Jonson — 7. Die Fortsetzung der Greene-Marlowe'schen Richtung — 8. Die vermittelnde Richtung zwischen dem Volksdrama und dem Drama Jonsons — 9. Die Jonson'sche Richtung.

372 NELLE, Paul: Das Wortspiel im englischen Drama des 16. Jahrhunderts vor Shakspere. Halle a. S. 1900: H. John. (53 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle. 1900. [Soll fortgesetzt werden.]

373 NERRLICH, Paul: Vischer's Shakespeare-Vorträge. Vortrag, gehalten in der Gesellschaft für deutsche Litteratur (zu Berlin).

Deutsches Wochenblatt. Zeitschrift für nationale Politik. Berlin. Jg. 13. 1900. No. 4 u. 7. S. 115—121, 215—221.

374 Neues von und zu Shakespeare's Sonetten.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage v. 18. August 1900. No. 188. S. 7 f. Vgl. Georg Cantor. No. 301; Sidney Lee. No. 172; Charl. Carm. Stopes. No. 232; Ignatius Donnelly. No. 124.

375 Nordau, Max [Pseud. für Meyer Südfeld]: Shakespeare's Othello . . . Wien 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 431, wo der Verfasser irrtümlich als Max Nordan bezeichnet ist.

376 Ortmann, Reinhold: Prinz Hamlet.

Das Echo. Berlin. Bd 34. 1899. Jan.-Juni. S. 196—199.
Eine kleine Novelle ohne Zusammenhang mit Shakespeare und seinem Werke.

377 Paulsen, Friedrich: Schopenhauer. Hamlet. Mephistopheles. Berlin 1900.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 27. S. 380 und Jg. 36. S. 431.
Rezensionen: Grenzboten. Leipzig. Jg. 59. 1900. No. 22. — Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 101. 1900. S. 548—552 (von Max Lorenz). — Hamburgischer Correspondent. Beilage. 1900. No. 18. — Litterarisches Centralblatt. Leipzig. 1900. No. 51/52. Sp. 2156 f.

378 Platen, Graf August von: Die Tagebücher. Herausgegeben von G[eorg] v. Laubmann und L. v. Scheffler. Bd 1. 2. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchh. Nachfolger. 1896. 1900. 8°

Das im 2. Bande befindliche Register giebt unter «Shakespeare» Auskunft über die zahlreichen Beziehungen des Grafen zu den Werken des englischen Dichters.

379 Redlich, P.: Ein Londoner Schauspielhaus zur Zeit Shakespeares.

Das neue Jahrhundert. Jg. 2. 1900. No. 30. S. 720—721.

380 Reichel, Eugen: König Claudius. Eine Studie.

Das Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 69. 1900. Sp. 245—249.

381 Reichel, Eugen: Prinz Hamlet. Eine Studie. (I. II = Schluß.)

Das Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 69. 1900. Sp. 555—558; 575—582.
Rezensionen: Das Magazin für Litteratur. Ebenda S. 652—657: Hermann Türck: Hamlet und Christus. — Ebenda Sp. 715 f.: Eugen Reichel: Brief an die Redaktion des Magazins. — Ebenda Sp. 764 f.: Brief von Hermann Türck. — Ebenda Sp. 765 f.: Brief von Eugen Reichel. — Vgl. auch Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 322 f.

382 Reichel, Eugen: Hamlet als Gelehrter. Eine Studie. (I. II = Schluß.)

Das Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 69. 1900. Sp. 324—331; 356—358.

383 Reichel, Eugen: Eine Hamlet-Korrektur Fontanes.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 431.
Rezension: Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1900. S. 97—101 (von F[riedrich] P. v. Westenholz).

384 Reichel, Eugen: Die Hamlet-Trilogie. Eine Hypothese. (Schluß-Artikel I. II.)

Das Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 69. 1900. Sp. 736—471; 752—756.

385 Reichel, Eugen: Horatio. Eine Studie.

Das Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 69. 1900. Sp. 8—13.

386 Reichel, Eugen: Polonius. Eine Studie. (I. II = Schluß.)

Das Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 69. 1900. Sp. 163—166; 179—182.

387 Reinsch, H.: Ben Jonsons Poetik und seine Beziehungen zu Horaz. Erlangen u. Leipzig 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 431.
Rezension: Literaturblatt für german. und roman. Philologie. Leipzig. Jg. 21. 1900. Sp. 12—14 (von O. Glöde).

388 Rema, E.: Weibliche Hamlet-Darsteller. Teilweise nach dem Englischen.

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 28. 1899. S. 392 f.

389 Ritter, A.: Jacob I. von England und Hamlet.

Adels- und Salonblatt. Berlin. Jg. 5. 1896/97. S. 595 f.

390 Rohleder, Julius Heinrich: The internal evidence for determining the chronology of Shakespeare's plays.

Programm des Städt. Realprogymnasiums zu Stargard i. P. 1889. 4°

391 SAITSCHICK, Robert: Genie und Charakter. Shakespeare — Lessing — Schopenhauer — Rich. Wagner. Berlin: E. Hofmann & Co. 1900. (2 Bl., 159 S.) 8°

Enthält 2 Kapitel über Shakespeare: I. Problem des Charakters. II. Schaffen.

Rezension: Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. 34 e. Année. No 45. Nouv. Sér. T. 50. 5. Nov. 1900. S. 534 f. (von L. ROUSTAN.)

392 SARRAZIN, Gregor: William Shakespeare's Lehrjahre. Weimar 1897.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 432.

Rezensionen: Nordisk Tidsskrift for Filologi. København. 1899—1900. Raekke 3. Bind 8. S. 117 f. (von Ad. HANSEN.) — Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig. Jg. 54. Bd 104 (= N. Ser. Bd 4.) 1900. S. 400—402 (von Wolfgang KELLER).

393 SARRAZIN, G[regor]: Scenerie und Staffage im «Sommernachtstraum».

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Jg. 54. Bd 104 (= N. Ser. Bd 4.) 1900. S. 67—74.

394 SCHÄFER, Wilhelm: Wilhelm Shakespeare. Schauspiel aus der Renaissance. zeit England's in 3 Aufzügen. Zürich: (Selbstverlag, Mühlebachstr. 55/59, Pension Fortuna.) E. Cotti's Wwe 1900. (102 S., 1 Bl.) 1 Bd 8°

395 SCHILLER, Julius: Shakespeare und Schlegel.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1900 v. 6. März. No. 54. S. 6 f.

396 SCHIPPER, J[akob]: Der Bacon-Bacillus. Wien u. Leipzig 1896.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 384.

Rezension: Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. Wien. Jg. 47. 1896. S. 1095 ff. (von K. LUICK).

397 SCHOEMBS, Jakob: Ariosts Orlando Furioso in der englischen Litteratur des Zeitalters der Elisabeth. Soden a. T. 1898.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 433.

Nachträgl. Bemerkung des Verf. s. Englische Studien. Leipzig. Bd 26. 1899. S. 456 f.

398 SCHREYER, Hermann: William Shakespeare. Schauspiel in 5 Aufzügen. Nebst einem Anhange: Zur Shakespeare-Frage und einer Übersicht über die Abänderungen für die Bühnenaufführung. 2. Aufl. Leipzig: E. Avenarius 1900. 8°

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 433.

Rezension: Anglia. Beiblatt: Mitteilungen a. d. ges. Gebiete d. engl. Sprache u. Litteratur. Halle a. S. Jg. 11. 1900. S. 143—145 (ablehnend von R[udolf] FISCHER).

399 SEAMER, M.: Shakespeare's stories ... bearb. ... von Heinrich Saure. 3. Aufl. Berlin 1895.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 385.

Rezension: Zeitschrift für das Gymnasialwesen. Berlin. Jg. 50. 1896. S. 576 ff. (von Ewald GOERLICH).

400 SEMLER, Christian: Shakespeares «Viel Lärm um nichts». Leipzig: Dieterichsche Verlagbuchh. (Theodor Weicher) 1900. (32 S.) 8°

Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. No. 51/52 v. 15. Dez. 1900. S. 3342.

401 SHAKESPEARE-GEBURTSTAG-BUCH. 5. Aufl. Dresden: E. Pierson 1898. (VII, 277 S.) gr. 16°

402 SHAKESPEARE-KALENDER für 1893—1901. Nürnberg: Theo Stroefer's Kunstverlag (je ca. 8 farbige Blätter). 8°

403 SHYLOCK, Shakespeare's.

Populär-wissenschaftliche Monatsblätter zur Belehrung über das Judentum. Red. u. hrsg. von Adolf BRÜLL. Frankfurt a. M. Jg. 20. 1900. No. 7. S. 166—168; No. 8. S. 69—70.

404 SMALL, Roscoe Addison: The Stage-Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters. Breslau 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 436.

Rezension: Die neueren Sprachen. Hrsg. v. W. Vietor. Marburg i. H. Jg. 8. H. 6. S. 372—374 (von H. JANTZEN). — Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1900. Sp. 578.

405 SPANIER, J.: Der «Papist» Shakespeare im Hamlet. Trier 1890.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 27. S. 386.

Rezension: Neuphilologisches Centralblatt. Hannover. Jg. 9. 1895. S. 369 (von S—E.)

406 SPRENGER, Robert: Bemerkungen zu Dramen Shakespeares. Northeim 1891.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 27. S. 386.

Rezension: Neuphilologisches Centralblatt. Hannover. Jg. 6. 1892. S. 274 (von Wilh. KASTEN).

407 STACHE, Emil: Das Verhältnis von Shakespeare's Troilus und Cressida zu Chaucer's gleichnamigem Gedicht. Nordhausen 1893.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 29/30. S. 360, wo fälschlich unter «STACKE» angeführt).

408 STERN, Adolf: Übersicht über die neueren Erscheinungen auf dem Gebiete der Shakespeare-Litteratur.

Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Bd 7 (Jahr 1896). Berlin 1900. IV, 1, d: 37—80.

409 SWAEN, A. E. H.: Two corrupt passages in «Arden of Feversham».

Englische Studien. Leipzig. Bd 27. 1900.

— TEN BRINK, Bernhard: Fife lectures on Shakespeare ...

Siehe bei England unter No. 241.

410 TETZLAFF, A.: Die Shakespeare-Bacon-Frage. Halle a. S. (1896).

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 388.

Rezension: Die Neueren Sprachen. Marburg i. H. Bd 7. 1899/1900. S. 33 f.

411 TRAUT, Hugo: Hamlet-Kontroverse. Leipzig 1898.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 437.

Rezensionen: CONRAD, Hermann: Die neueste Shakspere-Literatur. (Preußische Jahrbücher Bd 98. 1899. S. 549 ff.) — Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1900. S. 621 f. (von M. WOHLRAB).

412 TÜRCK, Hermann: Genie und Philister. I. II.

Das Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 69. 1900. Sp. 528—530; 545—553.

413 TÜRCK, Hermann: Hamlet und Christus.

Das Magazin für Literatur. Berlin. Jg. 69. 1900. Sp. 652—657.

414 TÜRCK, Hermann: Der geniale Mensch. 4., vermehrte Aufl. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchh. 1900. (412 S.) 8°

Kapitel IV: Shakespeares Auffassung vom Wesen des Genies im Hamlet.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. No. 51/52 vom 15. Dez. Sp. 3339—3340. — Vgl. die verschiedenen Aufsätze von Eugen REICHEL im Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 69. 1900.

415 VIETOR, W[ilhelm]: Eine neue «Entdeckung» in der Baconfrage.

Die Neueren Sprachen. Marburg i. H. Bd 3. 1896. S. 191 f.

416 VISCHER, Friedrich Theodor: Vorträge. Für das deutsche Volk herausgegeben von Robert VISCHER. 2. Reihe: Shakespeare-Vorträge. Bd 1—3. Stuttgart: J. G. Cotta Nachf. 1899. 1900. 8°

Bd 1. Einl. — HAMLET, Prinz von Dänemark. 1899. Siehe: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 438.

Bd 2. MACBETH. — ROMEO UND JULIA. 1900. Siehe ebenda.

Bd 3. OTHELLO — KÖNIG LEAR. 1901. (XX, 382 S.)

Inhalt v. Bd 3: Vorwort des Herausgebers. 1. Teil: Othello. — Einleitung. Die Tragödie (Übersetzung mit Glossen). Erläuterungen. Schlußbetrachtung mit Rekapitulation der Hauptmomente. 2. Teil: König Lear. — Einleitung. «Lear» die Tragödie der entheiligten Pietät ..., Die Tragödie (Übersetzung mit Glossen). Erläuterungen. Schlußbetrachtung. Nachträge von Lorenz MORSBACH und dem Herausgeber. 1. Teil: Zu «Othello» ... (u. a.) 2. Teil: Zu «König Lear» ... Litteraturangaben.

Rezensionen: (Zu Bd 1:) Euphorion. Wien. Bd 7. 1900. H. 1 (von Ph. ARONSTEIN). — Zeitschrift für das Gymnasialwesen. Berlin. Jg. 54. (= N. F. Jg. 34.) 1900. S. 515—520 (von L. ZÜRN). (Zu Bd 2:) Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. Sp. 53—56 (von Alois BRANDL). — (Zu Bd 1. 2:) Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 101. 1900. S. 167 ff. (von Hermann CONRAD siehe No. 306). — Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1900. S. 90—93 (von H. JANTZEN) und ebenda S. 309—311 (von H. JANTZEN). — Frankfurter Zeitung. 1900. No. 52 (von M. MEYERFELD). — Das Litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1901. No. 8. Sp. 535—537 (von Paul SELIGER). — Deutsches Wochenblatt. Berlin. Jg. 13. 1900.

No. 4 u. 7: Paul NERRLICH: Vischer's Shakespeare-Vorträge siehe No. 373. — Anglia. Beiblatt: Mitteilungen a. d. ges. Gebiete d. engl. Sprache u. Litteratur. Halle a.S. Bd 11. 1900. S. 155—159 (von R[udolf] FISCHER).

417 VOLLHARDT, William: Die Beziehungen des Sommernachtstraumes zum italienischen Schäferdama. Leipzig 1899.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 438.

Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Leipzig, Jg. 21. 1900. Sp. 2348.

418 VORDIECK [August]: Zu Macbeth I, 7, 25—28.

Englische Studien. Leipzig. Bd 28. 1900. S. 312—319.

419 WERSHOVEN, F.J.: Shakespeare and the England of Shakespeare. Leipzig 1900.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 439.

Rezension: Anglia. Beiblatt: Mitteilungen a. d. ges. Gebiete d. englischen Sprache und Litteratur. Halle a. S. Bd 11. 1900. S. 274 f. (von J. ELLINGER.)

420 WESTENHOLZ, Friedr. P. von: Idee und Charaktere in Shakspeare's Julius Cæsar. Stuttgart 1897.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 439.

Rezension: Anglia. Beiblatt: Mitteilungen a. d. ges. Gebiete d. englischen Sprache und Litteratur. Halle a. S. Jg. 10. 1899/1900. S. 200 ff. (von W. WETZ.) — Replik darauf von Friedr. P. von WESTENHOLZ: Ebenda Jg. 10. 1899/1900. S. 303 ff. — Duplik von W. WETZ: Ebenda Jg. 10. S. 305.

421 WETZ, Wilhelm: Über den sogenannten Schlegel-Tieck'schen Shakespeare.

Frankfurter Zeitung. No. 19 vom 19. Jan. 1901.

422 WILLRICH, Hugo: Kleopatra.

Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte. Braunschweig. Bd 85. 1899. S. 200—212

423 WILLRICH, Hugo: Neues von Kleopatra.

Frankfurter Zeitung. 1899. No. 270.

424 WINDS, Adolf: Shakespeare und die französische Schauspielkunst.

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 28. 1899. S. 466.

425 WITT, Otto: The Tempest, or The Enchanted Island. A Comedy by John Dryden. 1670. The Sea-Voyage. A Comedy by Beaumont and Fletcher. 1647. The Goblins' Tragi-Comedy by Sir John Suckling. 1646. in ihrem Verhältnis zu Shakspere's «Tempest» und den übrigen Quellen. Rostock 1899: C. Boldt. (138 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Rostock. 1899.

Rezension: Literaturblatt für german. und roman. Philologie. Leipzig. Jg. 21. 1900. S. [illegible]87 (von O. GLÖDE).

426 WOHLRAB, Martin: Über die Verwendung von Freytags Technik des Dramas im Unterrichte mit besonderer Berücksichtigung von Shakespeare's Hamlet.

Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik. Leipzig. Jg. 3. 1900. Bd 5/6. Heft 6/7. S. 363—373.

427 WÜLKER, Richard: Feier von Dr. F. J. Furnivall's 75. Geburtstag.

Anglia. Beiblatt: Mitteilungen u. d. ges. Gebiete d. engl. Sprache u. Litteratur. Halle a. S. Jg. 10. 1899/1900. S. 374 ff.

428 WURTH, Leopold: Zu Wielands, Eschenburgs u. A. W. von Schlegels Übersetzungen des Sommernachtstraums. Budweis [1898].

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 439 f.

Rezension: Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. Jg. 50. 1899. S. 378 (von A. WÜRZNER).

429 WURZBACH, Wolfgang von: Gottfried August Bürger. Sein Leben und seine Werke. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchh. Theodor Weicher 1900. (VIII, 382 S., 42 Abb.) 8°

S. 207 ff. handelt über Bürger's Macbeth-Übersetzung. Vgl. auch S. 38 und 144 des Werkes.

III. FRANREICH und BELGIEN[1])

a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

430 Oeuvres complètes; Traduites par Emile Montégut. Quatrième édition. Paris: Hachette & Cie. 16°

Bibliothèque variée.

Vgl. auch das Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 391.

Erschienen sind 1899: T. 1. La Tempête; Les Gentilshommes de Vérone; La Comédie des méprises; Le Songe d'une nuit d'été; Le Marchand de Venise. (471 S.) — T. 6. (393 S.) — T. 7. Timon d'Athènes; Troïlus et Cressida; Coriolan; Jules César. (500 S.)

431 Oeuvres. Traduction nouvelle de Jules Lermina. Illustrations d'A. Robida. Vol. 1. (Fasc. 1—20.) Paris: Librairie Boulanger 1897. (631 S.) 8°

432 Oeuvres de Shakespeare. Illustrées d'un portrait de Shakespeare et de 9 gravures hors texte de Westal, Hamilton, Smirke etc., d'après l'édition anglaise. (London. 1791—1802.) Traduction de Letourneur, revue par Ch. Vogel. 2 vols. Tome 1. (Les drames.) Tome 2. (Féeries et Comédies.) Coulommiers: Imp. Brodard; édité specialement pour les magasins du Bon Marché, à Paris, par A. Deslinières 1899. (I: 447; II: 445 S.) 16°

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

Coriolanus

433 The Tragedy of Coriolanus. Texte anglais revu et annoté par Un agrégé de l'Université [Barbeau]. Paris: Poussielgue 1897. (xv, 159 S.) 16°

434 Coriolan, drame en cinq actes. Traduit en vers français par E. Carrance. Agen: Librairie de la Revue Française 1890. 12°

Hamlet

— Hamlet. Nach der Übersetzung von ... Schlegel und Tieck. Hrsg. von Eduard Cossmann. Paris (1898).

Siehe Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 414 und Jg. 37. No. 265.

435 Hamlet, prince de Danemark (Shakespeare's Hamlet, prince of Denmark), drame en cinq actes, en vers par Alexandre Dumas (Père) et Paul Meurice. Paris: C. Lévy 1886. 12°

Ausg. v. 1896 vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 391.

436 Hamlet; par W. Shakespeare. Traduction de Letourneur. Paris: Librairie Pfluger 1897. (192 S.) 32°

Bibliothèque nationale.

437 La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark; par W. Shakespeare. Traduction par Eugène Morand et Marcel Schwob. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle 1900. (xxviii, 254 S.) In-18 jésus.

438 Hamlet, tragédie. Nouvelle édition, précédée d'une notice critique et historique et accompagnée de notes par O'Sullivan. Paris: Libr. Hachette et Cie. 1899. (xxiv, 191 S.) 16°

Classiques anglais.

---

[1]) Ein Teil der folgenden Literatur, der wegen Raummangels im 36. Jahrgang des Jahrbuches nicht mehr zum Abdruck gelangen konnte, ist noch von Herrn Albert Cohn gesammelt worden.

King Henry VIII.

439 Henry viii, roi d'Angleterre; tragédie en cinq actes. Traduction de Letourneur. Paris: Libr. Pfluger 1898. (159 S.) 32°

Bibliothèque nationale.

Julius Cæsar

440 Jules César. (1600.) Texte critique avec la traduction en regard par Alexandre Beljame. Paris: Hachette & Cie. 1899. (iii, 256 S.) 8°

Rezensionen: Literature. London. Vol. V. 1899. (No. 11 v. 16. Sept.) S. 268. — Anglia. Beiblatt: Mitteilungen a. d. ges. Gebiete d. engl. Sprache u. Litteratur. Halle a. S. Jg. 10. 1899/1900. S. 297 f. (von R. Ackermann). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 305—306 (von W[olfgang] K[eller]). — Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Année 34. Sém. 2. Nouv. Sér. T. 50. 1900. No. 46 (v. Ch. Bastide).

441 Jules César. Texte anglais, publié avec une notice, un argument analytique et des notes en français par C. Fleming. 11e édition. Paris: Hachette et Cie. 1899. (178 S.) 16°

Classiques anglais.

442 Jules César. Tragédie en cinq actes. Texte anglais, revu et annoté par M. l'Abbé A. Julien. 4e édition. Paris: Libr. Poussielgue 1898. (xii, 142 S.) 8°

Alliance des maisons d'éducation chrétienne.

443 Jules César. Tragédie en cinq actes. Traduction de Letourneur. Paris: Libr. Pfluger (1897). (160 S.) 32°

Bibliothèque nationale No. 294.

444 Jules César. Traduction française par Emile Montégut, avec le texte anglais. Nouvelle édition. Paris: Hachette et Cie. 1897. (1898). (141 S.) 16°

445 Jules César. Expliqué littéralement par M. A. Legrand. Traduit en français par M. Emile Montégut. Paris: Hachette et Cie. 1898. (viii, 257 S.) 16°

Les auteurs anglais expliqués d'après une méthode nouvelle par deux traductions françaises.

King Lear

446 Le Roi Lear, drame en cinq actes, en prose. Traduction de Letourneur. Paris: Libr. Pfluger 1897. (159 S.) 32°

Bibliothèque nationale. No. 211.

447 Le Roi Lear, drame en cinq actes, en prose. Traduction de Letourneur. Paris: Libr. Pfluger 1899. (159 S) 32°

Bibliothèque nationale. No. 211.

Macbeth

448 Macbeth. (1606.) Texte critique avec la traduction en regard par Alexander Beljame. Paris: Hachette et Cie. 1897. (xvi, 243 S.) 8°

Rezensionen: Literature. London. Vol. 2. 1898. S. 140. — Anglia. Beiblatt: Mitteilungen a. d. ges. Gebiete d. engl. Sprache u. Litteratur. Halle a. S. Jg. 10. 1899/1900. S. 297 f (von R. Ackermann.)

449 Macbeth. Traduction nouvelle par J. Delaunay. Paris: Libr. Lemerre (1897). (ix, 210 S.) 16°

450 Macbeth, tragédie en cinq actes; par William Shakspeare. Texte anglais, revu et annoté par M. l'Abbé [A.] Julien, ancien préfet des études du Collège Notre-Dame, à Valenciennes. 4e édition. Paris: Librairie Poussielgue 1900. (xiv, 123 S.) 18°

Alliance des maisons d'éducation chrétienne.

451 Macbeth. Traduction française par Emile Montégut. Avec le texte anglais et des notes. Paris: Hachette et Cie. 1897. (viii, 147 S.) 16°

Traductions françaises d'auteurs classiques anglais.

452 MACBETH. Texte anglais, publié avec une introduction, un argument analytique et des notes par L. MOREL. Paris: Hachette et Cie. 1897. (XLIII, 241 S.) 16°
Classiques anglais.

Merchant of Venice

453 Le MARCHAND DE VENISE, drame en cinq actes. Traduction de LETOURNEUR. Paris: Pfluger 1897. (160 S.) 32°
Bibliothèque nationale. No. 220.

Merry Wives of Windsor

454 Les JOYEUSES COMMÈRES de Windsor. Traduction de LETOURNEUR. Paris: Libr. Pfluger 1897. (160 S.) 32°
Bibliothèque nationale. No. 233.

Midsummer Night's Dream

455 Le SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ, féerie d'après W. Shakespeare, par Paul MEURICE. Paris: C. Lévy. 1886. 12°

Othello

456 OTHELLO, le livre de Venise, drame en vers, par Jean AICARD. Paris: (1899). (XXX, 200 S.) 8°
Rezension: Literature. London. 1899. March 11. No. 73. S. 263.

King Richard III.

457 RICHARD III. Tragédie en cinq actes. Texte anglais, revu et annoté par M. l'Abbé A. JULIEN. 2e édition. Paris: Libr. Poussielgue 1898. (207 S.) 18°
Alliance des maisons d'éducation chrétienne.

Romeo and Juliet

458 LES AMANTS DE VÉRONE, drame lyrique en cinq actes, six tableaux, imité de Shakespeare, poëme et musique du marquis D'IVRY. Paris: C. Lévy 1878. 12°

459a ROMÉO ET JULIETTE. Tragédie en cinq actes; Traduction de LETOURNEUR. Paris: Libr. Pfluger 1897. (159 S.) 32°
Bibliothèque nationale. No. 166.

459b DA PORTO, Luigi: Juliette et Roméo. Traduction de Jacques SOLDANELLE. Illustrations de Marold. Paris: E. Dentu 1892. (117 S.) 8°
Petite Collection Guillaume.

Taming of the Shrew

460 LA MÉGÈRE DOMPTÉE, comédie bouffe en trois actes et cinq tableaux, avec prologue en deux tableaux et épilogue. Adaptation scénique de la comédie de Shakespeare «The Taming of the Shrew», par Adolphe MÉLIOT. Paris: Tresse et Stock 1890. 12°

Tempest

461 LA TEMPÊTE, drame en cinq actes, en prose; par W. Shakespeare. Traduction de LETOURNEUR. Paris: Librairie Pfluger 1899. (151 S.) 32°
Bibliothèque nationale.

c. NICHT DRAMATISCHE WERKE

[in Original und Übersetzung]

462 Les SONNETS de Shakspeare. Traduits en sonnets français, avec introduction, notes et bibliographie, par Fernand HENRY. Paris: Ollendorf 1900. (XXXII, 180 S.) 4°
Titre rouge et noir. Encadrement en couleurs. Il a été tiré à part 10 exemplaires sur papier du Japon et 15 sur papier de Hollande.

Rezensionen: Literature. London. No. 124. March 3, 1900. S. 189. — Bookman. London. April 1900. S. 13. — The Saturday Review. London. Vol. 89. 1900. No. 2328. S. 718: Mr. Henry shows that he is a master of all that has been written on this subject in England and elsewhere, but he has nothing new to say. His own conclusion is that the poems are undoubtedly autobiographical, and that 'W. H.' is the Earl of Southampton.

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches.

463 Pages choisies des grands écrivains. Shakspeare. Traduction nouvelle et introduction par Emile Legouis. Paris: Colin & Cie. 1899. (xlvi, 396 p.) 8°

Lectures littéraires.

Rezensionen: Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Nouv. Sér. T. 48. 1899. No. 443 u. T. 49. 1900. S. 88 ff. (v. J. Lecoq). — Literature. London. Vol. 5. 1899. S. 436.

e. Shakespeareana

464 Barthélemy, A.: Hamlet.

La Liberté. Paris. Nov. 2. 1897.

465 Beljame, A[lexandre]: Les premières œuvres dramatiques de Shakespeare. I—XIX.

Revue des Cours et Conférences. Paris. T. VI. 1898. No. 6. 9. 12. 14. 16. 20. 22. 24. 26. 28. 30. 33. 34. T. VII. 1899. No. 1. 3. 7. 11. 13. 18.

Außerdem erschienen von demselben Verfasser in derselben Zeitschrift:

466 Beljame, A[lexandre]: Le théâtre de Shakspeare: Le Roi Jean.

Revue des Cours et Conférences. Paris. T. VII. 1899. No. 30.

467 Beljame, A[lexandre]: Le théâtre de Shakspeare: Richard II.

Revue des Cours et Conférences. Paris. T. VII. 1899. No. 25.

468 Beljame, A[lexandre]: Le théâtre de Shakspeare: Richard III.

Revue des Cours et Conférences. Paris. T. VII 1899. No. 20.

469 Beljame, A[lexandre]: Le théâtre de Shakspeare: Roméo et Juliette.

Revue des Cours et Conférences. Paris. T. VII. 1899. No. 35.

470 Beljame, A[lexandre]: Le théâtre de Shakspeare: Le Songe d'une Nuit d'Été.

Revue des Cours et Conférences. Paris. T. VII. 1899. No. 21.

471 Berthaut, Léon: Les hommes et les choses. La maison de Shakespeare.

Nouvelle Revue Internationale. Paris. Année 29. 1897. S. 181—182.

472 Bladé, Jean-François: Contes populaires de la Gascogne. Paris: C. Lévy 1895. 8°

The legend of Hamlet occurs in a most striking tale of French folklore (La Reine châtrée). The queen's son, as in the play, sends the girl whom he loves to a nunnery. Cf. Anatole France: La Vie littéraire. Vol. IV. — Vgl. Literature. London. 1899, Nov. 25. (Vol. V. No. 21.) S. 521: Dowden's Hamlet by Marcel Schwob.

473 Chauvin, J.: Quelques personnalités féminines. I. Lady Montague. Plaidoirie pour Shakespeare.

Revue Hebdomadaire. Paris. Nov. 20. 1897.

474 Claretie, Jules: Shakespeare and Molière.

Siehe bei England unter No. 107a.

475 Curzon, H. de: Un grand artiste anglais. «Irving.» Avec gravure.

Revue Hebdomadaire. Paris. Mai 29. 1897.

476 Daudet, Léon A[lphonse]: Le voyage de Shakespeare. Paris 1896.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 393.

Rezension: Zeitschrift f. französische Sprache u. Litteratur. Berlin. Bd 19. 2. Hälfte. 1897. S. 116 (von E. Netto).

Deutsche Übersetzung v. A. Berger siehe No. 308.

477 DEJOB, Ch.: Les comédiens en littérature avant le XIXe siècle: Shakespeare, Corneille, Rotrou, Goethe.
Revue des Cours et Conférences. Paris. Mai 20. 1897.

478 DEJOB, Ch.: La tragédie historique chez Voltaire et Shakespeare.
Revue des Cours et Conférences. Paris. T. VII. 1899. No. 31.

479 DESTIN, F.: Hamlet.
Mercure de France. Paris. Mai 1898.

— D'ORCET, G. s. ORCET, G. d'

480 DUVAL, G.: La première d'Hamlet.
Le Figaro. Paris. Août 19. 1897.

481 DUVAL, G.: La vie véridique de William Shakespeare. Paris: Libr. Ollen-1900. 18°

482 FAGUET, Emile: Drame ancien, drame moderne. Paris: A. Colin & Cie. 1898. 274 S., 1 Bl.) 8°
S. 230 ff. eingehende Besprechung Shakespeare's.
Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1898. No. 32. Sp. 1204 (von C.) — Literaturblatt für german. u. roman. Philologie. Leipzig. Jg. 19. 1898. H. 8/9 (von F. Ed. SCHNEEGANS). — The Athenæum. London. 1898, Aug. 13. No. 3694. S. 236. — Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. 1898. No. 25. — The Literature. London. 1899, Feb. 11. No. 69. S. 141.

483 GELLÉ, L.: La psychologie d'Hamlet.
Revue du Monde Catholique. Paris. Déc. 1897.

— HAMELIUS, Paul: Die Kritik der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Brüssel 1898.
Bibliothèque de la faculté de philosophie et des lettres de l'Université de Liège.
Siehe Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 425 und Jg. 37 No. 331.

— HAMELIUS, Paul: Was dachte Shakespeare über Poesie? Brüssel 1899.
Siehe Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 425.

484 JUSSERAND, J[ules] J.: Shakespeare en France sous l'Ancien Régime. Paris: Armand Colin et Cie. 1898. (2 Bl., 389 S.) 18°
Inhalt: I. Au temps de Shakespeare: Anciennes relations littéraires entre la France et l'Angleterre. — Influences étrangères sur notre théâtre au temps de Shakespeare. — II. Sous Louis XIV: Les Indépendants' français. — Le triomphe des Réguliers. — Rapports avec l'Angleterre avant et après la Restauration. — L'Angleterre mieux connue; première idée de Shakespeare. — Le XVIIIe siècle. Vers l'Anglomanie. — La connaissance de Shakespeare se répand. — Influence de Shakespeare et du théâtre anglais sur la scène française. — Les innovations de Voltaire. — Anglomanie et francomanie. — Résultats de ces tendances sur la scène française. — La guerre à propos de Shakespeare. — Shakespeare sur la scène française. — L'époque de la Révolution. — Epilogue: Shakespeare sifflé (1822). — Shakespeare joué en anglais à Paris (1827—28). — Les personnages et les drames shakespeariens vulgarisés en France.
Das Werk ist hervorgegangen aus vier ursprünglich in der Zeitschrift Cosmopolis (Bd 4 u. 5, 1896 u. 1897, vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 394) erschienenen Aufsätzen Jusserand's. Dieselben sind bedeutend erweitert, stimmen indessen am Anfang und Ende sowie in einzelnen andern Teilen wörtlich mit der neuen Bearbeitung überein.
Rezensionen: Literature. London. Vol. 3 (1898) S. 539. — Revue critique. Paris. Nouv. Série T. 47. 1899. S. 46 (von Casimir STRYIENSKI). — Athenæum. London. No. 3719, Febr. 4, 1899. S. 154 ff. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 35. S. 314 ff. (von O. SCHULTZ-GORA). — Literarisches Centralblatt. Leipzig. J. 1899. Sp. 970 (von Ldw. PR[ÖLSS].) — Litteraturblatt f. german. u. roman. Philologie. Leipzig. Jg. 20. (1899.) Sp. 378 (von F. Ed. SCHNEEGANS). — Bookman. London. Vol. 16. June 1899. S. 70 (von Edward DOWDEN). — Pall Mall Magazine. New York. Vol. 19. Sept. 1899. S. 132 (von W. E. HENLEY.) — Critic. New York. Vol. 34. S. 154 und Vol. 35. Aug. 1899. S. 737 (von Will. James ROLFE). — Academy. London. Vol. 56. 1899. No. 1416. June 24. S. 675 f. — The Nineteenth Century. London. Vol 45. 1899. S. 930 (von Sidney LEE). — (Derselbe Artikel in: Eclectic Magazine. New York. Vol. 133. 1899. S. 578 und ferner in: Littell's Living Age. Boston. Vol. 223. 1899. S. 177.) — Education. Boston. Vol. 19. 1899. S. 429 (von L. W. SPRING). — Revue de l'histoire littéraire de la France. T. 6, 1. 1899. — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. Sp. 1962. — Deutsche Rundschau. Berlin. Bd 103. 1900. April-Juni. S. 279—286 (von [Charlotte] BLENNERHASSET). — The Modern Quarterly of Language and Literature. London. Vol. I. No. 4. April 1899. S. 292 f. (von E. B[RAUNHOLTZ]). — Revue Internationale de l'Enseignement. Paris. 1899. S. 176. — Vgl. auch die englische Übersetzung: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 382 und Rezension dazu: Bookman. London. 1899, June. S. 70.

485 Larroumet, G.: Shakespeare en France à l'époque de Voltaire.
Revue des Cours et Conférences. Paris. T. VIII. 1900. No. 27.

486 Larroumet, G.: Voltaire. L'influence de Shakespeare. Zaïre.
Revue des Cours et Conférences. Paris. T. VIII 1900. No. 23.

487 Lintilhac, Eugène: Conférence sur Shakespeare.
Conférences dramatiques, par Eugene Lintilhac. Paris: Ollendorf 1899. 8°
Rezension: The Athenaeum. London. 1899, Dec. 23. No. 3765. S. 875.

488 Lugné-Poë: Shakespeare sans décors.
Nouvelle Revue. Paris. 1. Mars 1897. S. 143—152.

489 Mézières, Alfred: Contemporains et successeurs de Shakespeare. 4me édition revue et corrigée Paris: Hachette & Cie. 1898. (vii, 389 S.) 16°

490 Mézières, A[lfred]: Shakespeare, ses œuvres et ses critiques. Sixième édition. Paris: Libr. Hachette et Cie. (xvi, 607 S.) 16°

491 Montmajour: Une visite au tombeau de Juliette. Reprise de Roméo et Juliette à l'Opéra.
Le Gaulois. Paris. Nov. 25, 1897.

492 Morel, L.: Une nouvelle vie de Shakespeare.
Revue Universitaire. Paris. T. VIII, 2. S. 13—20.

493 Muret, M.: Hamlet somnambule.
Journal des Débats. Paris. Mai 25, 1898.

494 Orcet, G. d': Les collaborateurs de Shakespeare.
Revue Britannique. Paris. Année 73. 1897. S. 215—242.

— Poë, Lugné- s. Lugné-Poë.

495 Religion, La, de Shakespeare.
Revue Catholique des Revues. Paris. Avril 5, 1898.

496 Répertoire, Le, de Shakespeare au théâtre anglais contemporain.
L'Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux. Paris. 10. Janvier 1898.

497 Reul, Paul de: Les sorcières de Macbeth.
Revue de l'Université de Bruxelles. Bruxelles. Année 3. 1897-1898. No. 8. 8. Mai 1898.

498 Rochel, Clément: Roméo et Juliette. Paris: Montgrédien 1898. (350 S.) 18°
Collection des romans d'amour et d'aventures.

499 Saint-Victor, Paul de: Die beiden Masken. Tragödie-Komödie. Ins Deutsche übertragen v. Carmen-Sylva. Th. 2. Bd 3: Die Neueren. Shakespeare. Berlin: A. Duncker 1900. gr. 8°

500 Shakespeare et Bacon.
Revue Encyclopédique Larousse. Paris. 8. Janv. 1898. No. 227.

501 Sheppard, Jessé-Francis: La tragédie de Macbeth.
Nouvelle Revue Internationale. Paris. Mai 1, 1897.

502 Stapfer, Paul. (Doyen de la Faculté des Lettres de Bordeaux): Molière et Shakespeare. 4e édition. Paris: Libr. Hachette et Cie. 1899. (398 S.) 8°

503 T., J.: Sur la première mention du nom de Shakespeare dans un ouvrage imprimé en français.
Revue d'Histoire littéraire de la France. Paris 1894. Vol. 1. No. 4.

504 Tissot, E.: L'Impératrice d'Autriche et les poetes. Heine, Scheffel, Shakespeare.
Revue politique et littéraire. Paris 1899. No. 15.

505 Tout-Paris: Othello chanté en italien à l'Opéra.
Le Gaulois. Paris. 6. Avril 1897.

— Victor, Paul de Saint- s. Saint-Victor, Paul de.

506 Wyzewa, T. de: L'affaire Shakespeare; nouvelles révélations.
Le Temps. Paris. 24. Nov. 1897.

507 Wyzewa, T. de: Une nouvelle phase de l'affaire Shakespeare.
Le Temps. Paris 11. Avril 1898.

508 Wyzewa, T. de: Shakespeare mis au point.
Le Temps. Paris. 6. Oct. 1897.

IV. ITALIEN

a. Gesamt-Ausgaben

[Nicht erschienen]

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

Hamlet

509 Amleto, principe di Danimarca: tragedia in sei atti. Nuova riduzione per le scene italiane dell Dott. Tettoni L. Enrico. Milano: Paolo Cesati Edit. (Tip. C. Borroni) 1899. (61 S.) 16°
Teatro scelto. Fasc. 12.

Midsummer Night's Dream

510 Il sogno d'una notte di mezza estate. Versioni di Picche (Federigo Verdinois). Napoli: Detken e Rocholl Edit. (Tip. F. Sangiovanni) 1899. (122 S.) 16°

c. Nicht dramatische Werke

511 Shakespeare, Guglielmo: Il lamento d'un amante; Il pellegrino innamorato. Traduzione in versi di Adolfo Mabellini. Fano: Tipografia Letteraria 1898. (43 S.) 8°

512 I 154 Sonetti di G. Shakespeare tradotti in sonetti italiani da Ettore Sanfelice. Velletri: Tipografia editrice di A. Lizzini 1898. (47, cliii S.) 16°
Vgl. auch: Rivista d'Italia. Roma. Anno I. Fasc. 10. Ottobre 15, 1898. (vol. III) S. 286—317.

513 Shakespeare, Guglielmo: Venere e Adone. Traduzione italiana da Tirinelli. Firenze 1898. (53 S.) 12°
Rezension: Literature. London. Vol. 2. 1898. S. 139.

d. Anthologien und Ähnliches

[Nicht erschienen]

e. Shakespeareana

514 Alfonso, N. R. d': Note psicologiche ai drammi di Shakespeare (Macbeth-Amleto). Libro di lettura per gli studiosi di lettere italiane, di filosofia e di pedagogia nelle scuole secondarie. Roma: Società Editrice Dante Alighieri 1899. (200 S.) 8°
Unter obigem Umschlagstitel sind die folgenden 5 Schriften von N. R. d'Alfonso vereinigt, die als «Estratto dalla Rivista italiana di filosofia» einzeln erschienen:
Note psicologiche al Macbeth di Shakespeare. Roma: Fratelli Bocca 1892. (24 S.) — Lo spettro dell' Amleto (note psicologiche). Roma: Fratelli Bocca 1895 (23 S.) — La personalità di Amleto (note psicologiche). Torino-Roma: Fratelli Bocca 1894. (24 S.) — La follia di Ofelia. Torino-Roma: Fratelli Bocca 1896. (28 S.) — Un detto di Amleto e l'educazione dei sensi. (Act V, sc. 1, l. 73: 'Has this fellow no feeling of his business', etc.) Milano-Roma: Enrico Trevisini 1891. (18 S.)

515 Barone, Giuseppe: Di un antenato italiano di Falstaff. Roma: Ermanno Löscher e C., Edit. 1895. (29 S.) 8°
Estr. in parte dalla «Vita Italiana».

516 Bellezza, Paolo: Gli studi Shakespeariani del Manzoni.
Giornale storico della letteratura italiana. Torino. Vol. 31. 1898. S. 251—290.

517 Bianco, Ed.: L'Amleto di Guglielmo Shakespeare. Studio. Cremona: Tipografia Provincia già Ronzi e Signori 1897. (30 S.) 8°

518 Cavalletti, G. Hamilton: Shakespeare l'attore o Shakespeare pseudonimo.
La Rassegna Nazionale. Firenze. Giugno 1, 1897.

519 Chiarini, Giuseppe: Studi Shakespeariani. Livorno 1897.
Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 397.
Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1897. No. 23, Juni 12, Sp. 754 f. (von Ludw. Pr[oescholdt]). — Archiv für d. Studium der neueren Sprachen u. Litteraturen. Braunschweig. Bd 101 (= N. S. Bd 1). 1898. S. 186 (von G. Herford). — Polybiblion. Paris. Partie littéraire. Série 2. Tome 47. Févr. 1898. p. 133 (par A. Barbeau).

520 De Sanctis, Natale: Cesare e M. Bruto nei poeti tragici. Palermo: Libr. Carlo Clausen di Alberto Reber 1895. (97 S.) 8°

521 De Sanctis, Natale: I drammi greci di W. Shakespeare. Cap. I. (Gli anacronismi nelle opere d'arte). Catania: Tip. Galàtola 1899. (19 S.) 8°

522 Falstaff-Programma. Periodico settimanale, artistico, letterario. Direttore Vertullio M. Imparato. Anno I. No. 1. Nov. 7, 1897. Napoli: G. Zomack. 8° obl.

523 Ferri, Enrico: I delinquenti nell' arte. Genova: Libr. Ligure 1896. (186 S.) 8°
Behandelt Macbeth, Hamlet u. Othello. Auch Übersetzungen in die meisten modernen Sprachen sind vorhanden.

524 Franciosi, G.: La virtù punitiva della coscienza nell' Inferno di Dante e nei drammi dello Shakespeare.
La Sapienza. Anno IV. 1882. Vol. V. Sem. 1.

525 Kerbaker, Michele: Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti. Firenze: G. C. Sansoni (Tip. G. Carnesecchi) 1897. (58 S.) 16°
Biblioteca critica della letteratura italiana, diretta da Francesco Torraca. No. 15.

526 Leati, Guido: Di Giulietta e Romeo. Spoleto: Tipografia dell' Umbria 1897. (xxii, 133 S.) 8°

527 Levi, A. R.: Storia della letteratura inglese dalle origini al tempo presente. Vol. I: Dal periodo celtico alla morte di Elisabetta. (55 a. C. al 1603.) Palermo: A. Reber 1898. (xv, 583 S.) 8°
Der 4. und letzte Teil des Bandes «Il teatro» (S. 309—583) beschäftigt sich anfangs mit dem englischen Drama bis auf Shakespeare, zum größeren Teile aber mit diesem selbst. Er enthält: 1. Le tradizioni nazionali e la scuola classica. 2. I predecessori dello Shakespeare. 3. Lyly e Marlowe. 4. Genio, vita e carattere dello Shakespeare. 5. Shakespeare poeta lirico. 6. I primi drammi dello Shakespeare. 7. Shakespeare e il medio evo. 8. Shakespeare e l'antichità classica.
Rezensionen: La Cultura di Ruggero Bonghi. Roma. Anno 17. 1898. No. 16 (von L. Gamberale). — Neue philologische Rundschau. Gotha. 1898. No. 20 (von Friedr. P. v. Westenholz). — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1899. No. 17 vom 29. April. Sp. 592 (von R[ich.] W[ülker]). — Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Nouv. Série T. 47. 1899. S. 389 f. (von J. Lecoq). — Englische Studien. Leipzig. Bd 26. 1899. S. 102 ff. (von H. Jantzen).

528 Navone, G.: Amleto e Don Chisciotte.
La Rassegna Nazionale. Firenze. Agosto 1, 1897.

529 Nencioni, Enrico: Saggi critici di letteratura italiana preceduti da uno scritto di Gabriele D'Annunzio. Firenze: Succ. Le Monnier 1898. (xxii, 381 S.) 16°
Kapitel 5 enthält: Le tre pazzie (Orlando, Lear, Don Quijote).

530 Reforgiato, Vincenzo: Shakespeare e Manzoni. Catania: Stabilim. tipogr. Galati 1898. (36 S.) 8°
Rezension: Giornale storico della letteratura italiana. Torino. Vol. 32. 1898. S. 450 f.

531 Rosa, Luigi de. (Prof. del Liceo di Camerino): Shakespeare, Voltaire e Alfieri e la tragedia di Cesare. Saggio di critica psicologica. P. 1. Camerino: Tipografia Savini 1900. (XIV, 389 S., 1 Bl.) 8°

Inhalt: I. Introduzione. II. La tendenza estranea all' arte. III. La mente teutonica e il teatro di Shakespeare. IV. Shakespeare e Voltaire. V. Shakespeare e Alfieri. VI. Voltaire e Alfieri.

532 Rosier e De Leuven: Il sogno d'una notte d'estate. Opera in tre atti. Musica di Ambrogio Thomas. Traduzione italiana di A. Zanardini. Milano: G. Ricordi e Cia 1896. (62 S.) 16°

— Sanctis, Natale De s. De Sanctis, Natale.

533 Vamba: Il figlio d'Otello ossia un fatto di cronaca del 1300 o giù di lì: cattiva azione (modificata secondo le esigenze musicali e locali). Musica di Albino Floris e Comp. (Circolo Universitario Romano.) Roma: Tipografia Giuridica 1897. (24 S.) 8°

534 Zino, Giuseppe: Shakespeare e la scienza moderna. Studio medico-psicologico e giuridico. Palermo: Alberto Reber 1897. (196 S.) 8°

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1898. Sp. 1622 (von ʃ). — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 20. 1899. Sp. 268—270 (von W. Wetz).

V. VERSCHIEDENE EUROPÄISCHE LÄNDER

Dänemark

535 William Shakespeares dramatiske Værker. (Oversat af E. Lembcke. Tredje Udgave.) [Copenhagen, 1897, etc.] 8°

(Im Erscheinen.)

536 Shakespeare, W.: Udvalgte dramatiske Værker oversatte af V. Østerberg, udgivede af G. Brandes. Hæfte 1—5. Kjøbenhavn: Schubothe 1900.

537 Dramatiske Værker. Hæfte 1—60. (Kplt I—IX.) Kjøbenhavn: Schubothe 1897—1900. 8°

---

538 Venus og Adonis . . . Oversat af N. Nielsen. Met et Forord af G. Brandes. Kjøbenhavn, 1894. (64 S.) 8°

539 Bang, Gustaf: [Die Stellung Bacons im Lichte der modernen Litteraturforschung.]

Nord og Syd. Kjøbenhavn. 1899. H. 6.

540 Bierfreund, T.: Shakespeare og hans kunst. Kjøbenhavn: Gyldendal 1898. (316 S.) 8°

541 Schück, H.: Shakespeare-porträtt. Med 7 fig.

Nordisk Tidskrift f. Vetenskap, Konst og Industrie. I, 1. S. 55—75.

Griechenland

542 *Σαίξπηρ* [Shakespeare]: *Χάμλετ. Τραγῳδία εἰς πράξεις πέντε μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ ὑπὸ Μιχαὴλ Ν. Δαμιράλη μετὰ μελέτης περὶ τοῦ ποιητοῦ. Ἐν Ἀθήναις*: (*Κ. Μπὲκ*) 1900. (258 S.) 8°

Βιβλιοθήκη Μαράσλη. Παράρτ. 6. (= *Ἀρ.* 83.)

Hebräisch

543 Hamlet [Hebr.: Hamlĕt] in das Hebräische übersetzt von Ḥajjīm Jakob Bornstein in «Hazefirah» [Hebr.: Haṣ-Ṣefīrāh] Warschau. Jg 1899. Feuilleton.

544 [Othello in's Hebräische übersetzt von Ja"a's' u. d. hebr. T.:] Ōtī'ēl hak-Kūšī mit Einleitung von Pereṣ [Peter] Smolenski[n]. [5]638 [= 1878.]

[Ja"a's' Abbreviatur für Salkinson.]

545 Smolenski[n], Pereṣ: [Hebr.] Śimḥat ḥānēf. Parallele zwischen Hamlet-Qohelet und Faust-Job.

Ha-Schachar. [Hebr.] [Haš-Šaḥar. Die Morgenröthe. Hebräisches Organ für Wissenschaft, Bildung und Leben. Hrsg. von P. Smolenski[n]. Jg 4. Wien 1873. 8°

Als Sonderabdruck in 3. Auflage erschienen.

Holland

546 De Werken van William Shakespeare. Vertaald door Dr. L. A. J. Burgersdijk. Derde, op nieuw herziene druk. [Mit Illustrationen.] Leiden, [1898, etc.] 8°

(Im Erscheinen.)

547 Macbeth. . . . Verklaard en toegelicht door R. D. Nauta. Zwolle: Eng 1898. (ix, 104 S.) 8°

548 B., S. J. C.: Shakespeare-Sonnetten bij Vondel.

Tijdschrift voor nederlandsche Taal- en Letterkunde. Leiden. Deel 13 (= N. Reeks Deel 5.) 1894. S. 306—312.

549 B., S. J. C.: Vondel en het Shakespeare-Sonnet.

Tijdschrift voor nederlandsche Taal- en Letterkunde. Leiden. Deel 13 (= N. Reeks Deel 5). 1894. S. 179—184.

550 Basse, Maurits: Stijlaffectatie bij Shakespeare . . . Gent & 'sHage 1895.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 400.

Rezension: Museum. Maandblad voor Philologie etc. Groningen. Jaarg. 4. 1896. No. 2 (von Koster.)

551 Byvanck, W. G. C.: Hamlet.

De Gids. Amsterdam. Dez. 1900.

552 Byvanck, W. G. C.: Nederlands Shakespeare-Kritik. I. II.

De Gids. Amsterdam. Jul. Sept. 1900.

Vgl. B. A. P. van Dam . . . unter No. 553.

553 Dam, B. A. P. van, With the assistance of C. Stoffel: William Shakespeare, prosody and text. An Essay in Criticism, being an Introduction to a better Editing and a more adequate Appreciation of the Works of the Elizabethan Poets. Leyden: E. J. Brill 1900. (vii, 437 S.) 8°

Rezensionen: Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. 34e Année. Nouv. Sér. T. 50. No. 48. v. 26. Nov. 1900. S. 414 f. (von Ch. Bastide). — The Athenæum. London. No. 3796 July 21, 1900. S. 97. — Literature. London. Vol. 7. 1900. July-Dec. No. 146. S. 66 f.: With a serene self-confidence the authors batter down the whole edifice of metrical and textual criticism built up by the labours of generations of scholars and substitute a brand-new erection of their own. And they choose the very worst way to gain sympathy in their venturesome undertaking . . . It is deplorable that so much labour and learning, of a kind should have resulted in this monumental piece of folly. — Saturday Review. London Vol. 90. July-Dec. 1900. No. 2338. S. 209 f. — Museum. Maandblad voor Philologie en Geschiedenis. Groningen. Jaarg. 8. No. 6, 7. Aug.-Sept. (von H. Logeman.) — De Gids. Amsterdam 1900. Juli. Sept.: Nederlandsche Shakespeare-Kritik door W. G. C Byvanck. — The Academy. London. Vol. 59. 1900. No. 1476. S. 133 (von Hope Rea-.

554 Geboortedag, William Shakespeare's.

Noord en Zuid. Culemborg. Jaarg. XVII, 4. 1894.

555 Kok. A. S.: Georg Brandes en zijn William Shakespeare.

Nederl. Spectator. s'Gravenhage. 1898. No. 29. — Vgl. England unter No. 291.

556 Kok, A. S.: Shakespeare's 'First Folio'.
Nederlandsche Spectator. 'sGravenhage. 1899. S. 200 f.

557 Kok, A. S.: De Hamlet-Vraag.
De Gids. Jaarg. 54 (= IV, 8). 1890. Del. 3. S. 145—170.
Enthält eine eingehende Besprechung v. A. C. Loffelt: Uren met Shakespeare. Leiden 1889 (vgl. No. 558) und v. Algernon Charles Swinburne: A study of Shakespeare. London 1887. (vgl No. 239).

558 Loffelt, A. C.: Uren met Shakespeare. Leiden 1889.
Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 27. S. 394.
Rezension: De Gids. Jg. 54 (= IV, 8). 1890. Del. 3. S. 145 ff. (von A. S. Kok); vgl. No. 557.

559 Nauta, R. D.: Shakespeare's Hamlet. Een Ziektebeeld. I. II (= Schluß).
Tijdspiegel. Nov. Dez. 1899.

Polen

560 Hamlet, Królewicz duński, z oryg. przelożył Jan Kasprowicz. Lwów: Księg. polska 1890. (183 S.) 8°
[Hamlet, der Dänenprinz, aus dem Orig. übersetzt von Jan Kasprowicz. Lemberg.]

561 Otello. Tragedya w 5 aktach tłomaczył Szczęsny Kluczycki. Lwów: Nakł. Księg. polskiej 1889. (217 S.) 8°
[Othello. Tragödie in 5 Akten übersetzt von Sz. Kluczycki. Lemberg.]

562 Burza. Komedya w 5 aktach W. Szekspira, tłomaczenie Wojciecha Dzieduszyckiego.
[Der Sturm. Übersetzt von Adalbert Dzieduszycki.]
Przegląd polski. [Polnische Rundschau.] Kraków. Sept. 1899. S. 379—421.
Rezension: Das Litterarische Echo. Berlin. Jg. 2. 1899-1900. Sp. 125.

---

563 Koźmian, Stanisław: Ślady historycznich wypadków polskich w «Zimowéj powieśzi» i «Burzy» Szekspira . . . Poznań 1881. (40 S.) 8°
[Spuren geschichtlicher polnischer Ereignisse im Wintermärchen und im Sturm.]
Rocznik towarzystwa przyjaciół nauk Poznańskiego. T. XI.

564 Strzelecki, Adolf: [Studie über Shakespeares Jago — Polnisch.]
Przegląd polski. [Polnische Rundschau.] Kraków. Nov. 1898.
Rezension: Das Litterarische Echo. Berlin. Jg. 1. 1898-1899. Sp. 311 f.

565 Strzelecki, Adolf: Szekspir i Bakon. Kraków: Selbstverlag 1898. (209 S.) 8°
[Shakespeare und Bacon.] — Przegląd polski. Kraków.

Rumänien

566 [Antony and Cleopatra]. W. Shakespeare. Antoniu și Cleopatra . . . Tradusă in Romănește de S. J. Ghica. Bucuresci 1893. (134 S.) 8°

567 [Midsummer Night's Dream]. Un vis din nóptea de Sănziene . . . Tradusă de G. P. Sterian. Bucuresci 1893. (117 S.) 8°

Russland

568 Шекспиръ въ переводѣ и объясненiя А. Л. Соколовскаго. Т. VIII Санктпетербургъ 1898: Г. У. Удѣловъ. (348 S.) 8°.
[Shakespeare in Übersetzung, mit Erklärungen von A. L. Sokolovskij. Bd 8.]

569 Коріоланъ. Траг. въ 5 д. Переводъ А. В. Дружинина. Санктпетербургъ: А. Суворинъ [1889]. (xv, 157 S.) 8°
[Coriolan. Tragödie in 5 Akten. Übersetzt von A. V. Družinin. St. Petersburg 1889.]
2. Ausg. s. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 402.

570 Гамлетъ принцъ Данскій. Трагедія . . . Переводъ и примѣненіе къ условіямъ современной сцены А. Месновскаго. С.-Петербургъ: А. Дейбнеръ 1889. (xv, 128 S.) 8°

[HAMLET, der Dänenprinz. Tragödie übersetzt u. für die Bühne bearbeitet von A. MESNOVSKIJ.]

571 Гамлетъ, Принцъ Данскій . . . Пер. М. П. Старицкій. Съ прилогою музики М. Лисенка. Кіевъ 1882. (201 S.) 8°

[HAMLET, der Dänenprinz. Übersetzt von M. P. STARICKIJ. Mit e. Musikbeilage v. M. LISENKO.]

---

572 Сальниковъ, А. Н.: Мысли Шекспира, изреченія и афоризмы. С.-Петербургъ 1889: А. Суворинъ. (162, ii S.) 8°

(SALNIKOV, A. N.: Gedanken, Citate u. Aphorismen aus Shakespeare.)

573 Брандесъ, Г.: Шекспиръ, его жизнь и произведенія. Пер. В. М. Спасскій и В. М. Фриче подъ ред. Н. И. Стороженка. Москва: К. Солдатенковъ 1899. 8°

Erscheint bandweise. (1. T. 387 S.)

[BRANDES, G.: Shakespeare, sein Leben und seine Werke. Übersetzt von V. M. SPASSKIJ und V. M. FRIČE unter Red. von N. J. STOROŽENKO. Moskau: Soldatenkow 1899]

574 Дельбрюкъ, А.: Гамлетъ и его душевное состояніе. Пер. съ нѣм. А. Цацкинъ. Харковъ 1898: Зильбербергъ. (32 S.) 8°

[DELBRÜCK, A.: Hamlet und sein Geisteszustand. Übers. aus dem Deutschen von A. CACKIN.]

575 Энгель, Э.: Вильямъ Шекспиръ. Пер. съ нѣм. Ѳ. Черниговецъ. С.-Петербургъ: А. Суворинъ 1899. (146 S.) 12°

[ENGEL, E.: William Shakespeare. Aus dem Deutschen übersetzt von F. ČERNIGOVEC.]

576 Стороженко: (STOROŽENKO: Psychologie der Liebe und Eifersucht bei Shakespeare. — Russisch.)

Вѣстникъ Европы. С.-Петербургъ. 1899. Sept.

577 Тенъ-Бринкъ: Шекспиръ. Лекціи. Пер. П. И. Вейнберга. Санктпетербургъ: А. Пантелѣевъ 1898. (151 S.) 8°

[TEN BRINK, B.: Shakespeare. Vorlesungen übersetzt von N. J. VEJNBERG. St. Petersburg: L. Panteljejew.]

578 Вейзеръ, К.: Исторія англійской литературы. Пер. съ нѣм. С.-Петербургъ: А. Суворинъ 1898. (211 S.) 12°

[WEISER, K.: Geschichte der englischen Litteratur. Aus dem Deutschen übersetzt.]

SCHWEDEN

579 BRANDES, Georg: Shakespeare och hans diktnings mörka skede.

Nord. Revy f. Litt. och Konst. I, 2.

580 LIDFORSS, Edvard: Shakespeare-Bacon frågans senaste skede.

Ny Svensk Tidskrift. Årg. 11. 1890. S. 396—422.

SERBIEN

581a NEDICH, L: О. Хамлету јавно предаваньe. 1892. 8°

[Hamlet in der Überlieferung.]

581b [Artikel über Ermete ZACCONI und dessen Auffassung des König Lear. — Serbisch.]

Omladina. Belgrad. 1899. H. 1.

Slowakisch

581c KABELÍK, Jan: Povídky ze Shakespeara. Zpracoval. Sešit 1. Telč: E. Šolc 1899. (32 S.) 8°

[Erzählungen aus Shakespeare 1.]

Spanien

582 Obras dramáticas de Shakespeare, versión castellana de Guillermo Macpherson, con un estudio preliminar de Eduardo Benot. Tomo II: Ricardo III. — Macbeth. — Julio César. Madrid: Est. Tip. «Sucesores de Rivadeneyra». 1899. (352 S.) 8°

Biblioteca clásica. Tomo 81. — Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 405.

583 Cleopatra, drama en cuatro actos y en prosa compuesto con escenas de Shakespeare por Eugenio Sellés, etc. Madrid, 1898. (xvi, 79 S.) 8°

Rezension: La España Moderna. Jan.-Marzo 1896.

584 Antonio y Cleopatra, tragedia, en cuatro actos, en verso, tomada de Shakespeare, por Luís Vía, José O. Martí y Salvador Vilarregut. Barcelona: Impr. de «La Renaixensa» 1899. (128 S.) 8°

585 Vargas, Nemeseo: Hamlet [in spanischer Prosa].

Rezensionen: Literature. London. 1899. 5. Aug. (Vol. 5. No. 5.) S. 126. — Internationale Litteraturberichte. Leipzig. Jg. 6. 1899. No. 15 (von Johannes Fastenrath).

586 Becquer, Gustavo A.: Ofelia. [Gedicht].

Obras de Gustavo A. Becquer. T. III: Timas. No. VI. Madrid: Libreria de Fernando Fé 1885. (145 S.)

587 Carreras, Luis: Retratos á la pluma, etc. (Shakespeare: Refutacion de las notas de Moratin contra el Hamlet.) Madrid: Libr. de M. Murillo 1884. (126 S.) 8°

588 La Cruz, Don Ramón de: [Hamlet, König von Dänemark; ein unveröffentlichtes Trauerspiel. Titel in spanischer Sprache.]

Revista Contemporanea. Madrid. Nov. 1900.

589 Obiols, F. L.: Otelo; leyenda histórica del siglo XVI. Barcelona: Imprenta de Tobella y Costa 1899. (128 S.) 12°

Ungarn

590 Shakspere színművei. Fordították többen (i. e. Szász Károly, Pétöfi Sándor, Arany János, Vörösmarty Mihály, Greguss Ágost, Fejes József, Rákosy Jenö, Lörinczi Zsigmond, Lévay József, Ács Zsigmond, Arany László, Györy Vilmos, Szigligeti Ede, etc.) Bevezetésekkel és jegyzetekkel ellátta Csiky Gergely ... Közel 600 illustrátióval (von H. C. Selous). 6 Bde. Budapest (1888—1892). 4°

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 27. S. 396.

591 Klapp, M. Rosenkranz és Güldenstern. Vígjáték 4 felvonásban. Németböl forditotta Csiky G. Budapest, Franklin-Verein 1898. (165 S.) 16°

[Klapp, M.: Rosenkranz und Güldenstern.] — «Olcsó könyvtár», No. 423—425.

VI. AUSSEREUROPÄISCHE LÄNDER

Australien

592 Shakespeare. Son Poème, Les Sonnets. Traduits par L. Direy. Poverty Bay, New Zealand, 1891. 8°

---

593 Travers, S. Smith: Shakespeare's Sonnets. To whom were they addressed? (Reprinted from the Victorian Review. Dec. 1, 1880.) Hobart, Tasmania: Davies Brothers 1881. (24 S.) 8°

Indien

594 Fraser (Frederick John). Railway Theatre, Allahabad . . . A burlesque ravaganza . . . entitled 'The Merry Merchant of Venice'. A peep at Shakespeare through the Venetians. Allahabad: Pioneer Press [1895]. (28 S.) 8°

MISZELLEN

I. Allgemeineren Inhalts

1* The Literary News. New York. [New Ser.] Vol. 19. 1898. S. 247.

April the twenty-third. (1564—1616.) Abdruck eines Sonetts auf Shakespeares Geburtstag, aus Mifflin's «The Slopes of Helicon, and Other Poems».

2* The Literary News. New York. [New Ser.] Vol. 19. 1898. S. 247.

Abdruck eines Gedichts «The Shakespearean Phrase» aus Charles F. Johnson's «What Can I Do for Brady?»

3* Literature. London. Vol. 6. 1900. Jan.-June. No. 141. S. 489.

Über eine in Stratford-on-Avon vorhandene Bronzebüste Shakespeares und die Geschichte der Shakespeare'schen Totenmaske.

4* The Literary News. New York. [New Ser.] Vol. 17. 1896. S. 291.

Selbstanzeige von William J. Rolfe, Shakespeare the boy. New York 1896. Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-G. Jg. 33. S. 344. Nebst Abdruck von Shakespeare's Jugendbildnis.

5* The Literary News. New York. [New Ser.] Vol. 17. 1896. S. 294f.

Was Shakespeare in Venice? Abdruck aus Hutton's «Literary Landmarks of Venice» New York, Harper. Mit dem Bilde: The Council Chamber in Othello's Time.

6* The Academy. London. Vol. 59. 1900. No. 1478. S. 164.

Über die Zahl der Besucher von Shakespeare's Geburtshaus, der Holy Trinity Kirche usw. in Stratford-on-Avon und die jährlichen Einnahmen aus diesen Besuchen.

7* The Academy. London. Vol. 58. 1900. No. 1459. S. 326, und ebenda No. 1462. S. 414.

Novellen und Theaterstücke, in denen Shakespeare als handelnde Person auftritt. Als solche werden unter anderen auf S. 414 genannt: «Judith Shakespeare» von William Black, «The Jolly Roger» von Hume Nisbet, «Master Skylark» von John Bennett (vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 363) und «Shakespeare and his Friends», 1833 anonym in Paris erschienen.

8* A Hét. [Die Woche.] Budapest [?] 1900. No. 26.

Enthält eine kleine Fabel «Shakspere», in der die tüftelnden und zweifelnden Shakespeareforscher geistreich abgeführt werden.

9* Zeitschrift für Bücherfreunde. Bielefeld und Leipzig. Jg. 3. 1899/1900. Bd 2. Beiblatt. Heft 7. S. 2, und ebenda Bd 2. S. 405.

Bei Sotheby in London erzielte im Juli 1899 ein schönes, aber etwas beschädigtes Exemplar der ersten Shakespeare Folio-Ausgabe von 1623, $12^7/_8 \times 8^3/_4$ Inches, 34000 ℳ, am 8. Nov. 1899 ebenda ein vollständiges Exemplar der zweiten Folio-Ausgabe von 1632 2020 ℳ. Frühere Preise für dieselbe Ausgabe stellten sich u. a. im Jahre 1895 auf 1080 ℳ, 1897 auf 1020 ℳ, 1898 auf 1800 ℳ.

10* Literature. London. Vol. 6. 1900. Jan.-June. No. 128. S. 251.

Bericht über den Verkauf eines «First Folio Shakespeare» in New York, welcher über ein Jahrhundert in Belgien gelegen hatte, zum Preise von £ 1700. Er ging in den Besitz eines schottischen Bibliophilen, des Herrn Mac Gregor, über. Vorhanden sind ungefähr nur noch 6 «vollständige» First Folio Shakespeares, dessen Preis sich z. Z. auf mehr denn 5000 £ stellt.

11* Literature. London. Vol. 6. 1900. Jan.-June. No. 134. S. 360.

Über den Fund des «First Folio Shakespeare» in einem kleinen Dorfe der Grafschaft Yorkshire. Vgl. auch: The Publishers' Weekly. New York. Vol. 57. 1900. Jan.-June. S. 1118.

12* Notes and Queries. London. Series IX. Vol. 5. Jan.-June 1900. S. 334.

Bericht über den Verkauf eines Shakespeare-Porträts von der Hand eines unbekannten Verfassers aus der Sammlung des Earl of Oxford vom Jahre 1741/42 von W. Roberts.

13* The Athenaeum. London. 1900. May 26. No. 3787. S. 664.

Über Romney's Gemälde «Shakespeare nursed by Tragedy and Comedy» in den Grafton Galleries.

14* The Literary News. New York. [New Ser.] Vol. 19. 1898. S. 30.

«Shakespearean Lotto» is the latest game. It consists of familiar quotation from the poet, printed on cards, and dealt round after the manner of «Quotation Lotto» already well known in game-loving circles in America.

15* The Athenaeum. London. 1900. July 21. No. 3795. S. 88.

Walter W. Skeat: Über das viermal («Twelfth Night» V, 1, 398 — «2 Henry IV.» V, 1, 29 — «2 Henry IV.» V, 3, 60 — «Lear» III. 2, 274) bei Shakespeare vorkommende Wort «tine».

16* Literature. London. Vol. 6. 1900. Jan.-June. No. 122. S. 141.

Über die Art Stellen aus Shakespeares Dramen in Musik zu setzen.

17* The Academy. London. Vol. 58. 1900. No. 1450. S. 305 f.

Benutzung Shakespeare'scher Anagramme zu Reklamezwecken seitens einer Londoner Firma.

18* Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 102. Oct.-Dec. 1900. S. 553 f.

Über Benson's «Shakspere'sche und altenglische Schauspielergesellschaft» und Londoner Repertoire-Verhältnisse von Hermann Conrad.

19* The Athenaeum. London 1900. Jan.-June. No. 3768. S. 59.

Kurze Rezension des Werkes: Celebrities of the Stage. Edited by Boyle Lawrence. 8 pts. London: G. Newnes 1899: Each part contains four coloured portraits of the principal actors and actresses of to-day. We have thus Miss Ellen Terry as Lady Macbeth, Mr. Forbes Robertson as Hamlet, Mr. Tree as Hamlet, etc.... The series is to be continued for a year.

20* Literature. London. Vol. 6. 1900. Jan.-June. No. 123. S. 159.

Über die Darstellung Shakespeare'scher Dramen an Londoner Theatern.

II. Zu den einzelnen Dramen Shakespeare's

Antony and Cleopatra

1* The Athenaeum. London. 1900. April 7. No. 3780. S. 4441.

Antony and Cleopatra im Lyceum.

Hamlet

2* The Academy. London. Vol. 58. No. 1451. Febr. 24. 1900. S. 156.

Über den Fund einer alten Urkunde in den Archiven zu Elsinore, welche die Wahl gerade dieses Ortes seitens Shakespeares erklärt.

3* The Academy. London. Vol. 58. No. 1454. March 17. 1900. S. 218.

Über Mr. Bensons Aufführungen des ungekürzten Hamlet im Lyceum-Theater.

24* The Academy. London. Vol. 58. 1900. No. 1454.

Besprechung des nach dem Vorbilde des Shakespeare'schen Hamlet gearbeiteten fünfaktigen Dramas in blank verse «The Prince. By Adolphus Alfred Jack»: Jack's precursors are Shakespeare and Browning ... The chief criticsm that we should make on the stile is that it is, if anything, to much under the domination of one of Shakespeare's manners — the involved, tortuous manner of parts of «Hamlet» ... The rhythm again, in the distribution of its pauses, the cunning variety of its accents, is curiously Shakespearean.

25* Neue Freie Presse. Wien. 1899. No. 12621 und 12625.

Friedrich Schütz stellt einiges über Hamlet auf den wiener Bühnen zusammen. Ebenda No. 12625: Th. Herzl's Lösung des Hamleträtsels.

26* Bukarester Tagblatt. Jg. 5. 1884. No. 234—235.

Enthält einen Bericht über die erste Hamlet-Aufführung in Bukarest.

27* Pester Lloyd. Budapest. 1899. No. 248.

L. Hevesi's scharfe Kritik der beiden Hamlet-Darstellerinnen, Adele Sandrock und Sarah Bernhardt. Vgl. auch die «Wiener Allgem. Montags-Zeitung» vom 9. Okt. 1899.

28* The Academy. London. Vol. 56. 1899. No. 1416. June 24. S. 671.

Über Sarah Bernhardt's Hamlet-Darstellung.

29* Das Litterarische Echo. Berlin. Jg. 2. 1899/1900. Sp. 213.
Über Sarah Bernhardt's und Adele Sandrock's Hamlet-Darstellungen in Wien 1899.

30* The Athenaeum. London. No. 3794. July 14, 1900. S. 68.
Über Mr. Forbes Robertson's Tournée mit Shakespeare's «Hamlet».

31* The Saturday Review. London. Vol. 90. 1900. July-Dec. No. 2342. S. 329 f.
Über die Darstellung des «Hamlet» von Ambroise Thomas in der Oper zu Brüssel von J. F. R.

32* Notes and Queries. London. Series IX. Vol. 5. Jan.-June 1900. S. 244 f.
Shakespeare-Anecdote über Giovanelli von Ralph Thomas.

Henry IV.

33* Norddeutsche Allgemeine Zeitung. Berlin. Beilage. 1900. No. 155.
Zwei Falstaff-Fragmente Goethe's, vgl. auch unter No. 292.

Henry V.

34* The Academy. London. Vol. 58. No. 1451. Febr. 24. 1900. S. 157.
Abdruck einer Stelle aus einem Briefe H. C. Beechsings über den Charakter Heinrich's V.

35* The Athenaeum. London. No. 3818. Dec. 29, 1900. S. 867 u. 868.
Über eine Aufführung von Shakespeare's King Henry V. im Lyceum.

Julius Caesar

36* The Athenaeum. London. No. 3803. Sept. 15, 1900. S. 355 u. No 3804. Sept. 22, 1900. S. 388
Über eine neu einstudierte Aufführung des Julius Caesar in Her Majesty's Theatre mit Mr. Beerbohm Tree in der Titelrolle.

37* The Saturday Review. London. Vol. 89. 1900. No. 2309. S. 105 f.
In einem Aufsatze über «Historic Characters and the Stage» behandelt Max u. a. die Darstellung Cæsars und der Cleopatra.

Midsummer Night's Dream

38* Englische Studien. Leipzig. Bd 27. 1900. S. 323.
Herkunft der Namen «Hermia und Helena» im Midsummer Night's Dream sowie «Hermione» in The Winter's Tale aus Ovid's Ars Amatoria II, 699 (von R. Boyle).

39* The Athenaeum. London. 1900. Jan.-June. No. 3769. S. 91 f.
Ausführlicher Bericht einer Darstellung von «A Midsummer Night's Dream» in Her Majesty's mit Mr. und Mrs. Beerbohm Tree.

Pericles

40* The Athenaeum. London. No. 3807. Oct. 13, 1900. S. 488.
Albert H. Smyth weist darauf hin, daß der in der New York Tribune von John Coleman veröffentlichte Artikel über Pericles fast wörtlich seinem Buche «Shakespeare's Pericles and Apollonius of Tyre», Philadelphia 1898, entnommen ist.

41* Das Litterarische Echo. Berlin. Jg. 2. 1899/1900. Sp. 1149 f.
Über die Pilgerfahrt der Shakespeare-Gemeinde am 23. April nach Stratford-on-Avon. Aufführung des «Pericles» daselbst, welcher seit 1854 in England nicht auf die Bühne gekommen ist.

Richard III.

42* The Literary News. New York. [New Ser.] Vol. 17. 1896. S. 327 f.
Junius Brutus Booth als König Richard III. Aus: Ch. E. L. Wingate, Shakespeare's heroes on the stage. New York 1896. Nebst Bildnis. Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. S. 360.

43* Das Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 69. 1900. Sp. 500—505.
S. Lublinski: «Das historische Drama und die moderne Litteratur» enthält einige Bemerkungen zu Shakespeare's Richard III. und Macbeth.

Tempest

44* The Athenaeum. London. **1900**. April 14. No. 3781. S. 475.

Milton's Samson Agonistes dargestellt von der Elizabethan Stage Society. — Ebenda: Shakespeare's Tempest im Lyceum.

Twelfth Night

45* The Athenaeum. London. **1900**. March 31. No. 3779. S. 410.

«Twelfth Night» im Lyceum Theatre.

III. Zu den nicht dramatischen Werken Shakespeare's

46* Critic. New York. Aug., **1899**.

Über die Theorie der Shakespeare'schen Sonette von William James Rolfe. Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 330.

47* Lee, Sidney: Dictionary of National Biography. Vol. 63. London: **1900**.

Vgl. den Artikel «Henry Wriothesley, Third Earl of Southampton. 1573-1624.» S. 140-146. Besprochen im Athenaeum. July 14, 1900. No. 3794. S. 45. — Literature. London. Vol. 6. 1900. Jan.-June. No. 141. S. 502.

48* Literature. London. Vol. 6. **1900**. Jan.-June. No. 126. S. 229.

Zur Autorschaft der Shakespeare'schen Sonnette, von T. Le Marchant Douse.

REGISTER

zur Shakespeare-Bibliographie 1900

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, welche durch die Bibliographien aller folgenden Jahrgänge des Jahrbuchs fortlaufend numeriert sein werden, die Zahlen mit folgendem * auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miszellen», die ebenfalls eine fortlaufende Numerierung tragen.

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich grundsätzlich fortgelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Oeuvres, Sonnets . . .» stets als Shakespeare's Works, Shakespeares Werke ... usw. aufzufassen; in allen andern Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher kenntlich gemacht worden. Für die einzelnen Werke Shakespeares [Abkürzung «Sh.»] sind die unten angegebenen gängigen Kürzungen im Register gebraucht worden und zwar, um die Anzahl derselben nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die «englische» Bezeichnung auch da, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt, jedoch ist in solchem Falle die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man die «Obras dramáticas de Shakespeare, versión castellana de G. Macpherson» unter «*Works* (span.) v. Macpherson» und «Les Joyeuses Commères de Windsor . . . Traduction de Letourneur» unter «*M. W. of W.* [Merry Wives of Windsor] trad. par Letourneur.» — Die Bezeichnung «*Keller,* W. (Elze. Rez.) 341» bedeutet, daß sich unter der Nummer 341 die Rezension eines Elze'schen Werkes [Venezianische Skizzen zu Shakespeare] von Wolfgang Keller befindet.

Die im Register gebrauchten Abkürzungen der Werke Shakespeares sind die folgenden:

A. W. (All's Well.)
A. and C. (Antonius and Cleopatra.)
A. Y. L. I. (As You Like It.)
C. of E. (Comedy of Errors.)
Cor. (Coriolanus.)
Cymb.
Haml.
1 Hen. IV.
2 Hen. IV.
Hen. V.
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John.
J. C. (Julius Cæsar.)
Lear.
L. L. L. (Love's Labour's Lost.)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure.)
M. of V. (Merchant of Venice.)
M. W. of W. (Merry Wives of W.)
M. N. D. (Midsummer Night's Dream.)
M. Ado. (Much Ado About Nothing.)

Oth.
Pericl.
Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet.)
T. of Sh. (Taming of the Shrew.)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens.)
T. A. (Titus Andronicus.)
Tr. and Cr. (Troilus and Cressida.)
T. N. (Twelfth Night.)
T. G. of V. (Two Gentleman of V.)
W. T. (Winter's Tale.)

L. C. (Lover's Complaint.)
P. P. (Passionate Pilgrim.)
R. of L. (Rape of Lucrece.)
Sonn. (Sonnets.)
V. and A. (Venus and Adonis.)

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1900.

The Works of W. Shakespeare. Ed. by W. A. Wright. Vol. I—IX. London 1894—95.

The Temple Shakespeare. Shakespeare's Works with prefaces, glossary's etc. by J. Gollancz. 40 Vol. London 1899. 1900.

A New Variorum Edition of Shakespeare. Ed. by H. H. Furness. Vol. XII. London and Philadelphia 1899. (Geschenk des Herausgebers.)

The Taming of the Shrew. Ed. by H. H. Crawley. London 1891.

Shakespeare's Sonnets. Reconsidered and in part rearranged with introductory chapters, notes and a reprint of the original 1609 Edition by Samuel Butler. London 1899.

Shakespeare's Dramatische Werke, übersetzt von A. W. Schlegel und L. Tieck. Herausgegeben von A. Brandl. 5.—10. Bd. Leipzig-Wien o. J.

Schauspiele von W. Shakespeare. (Die Irrungen — Othello — Der Sturm — Die beiden Veroneser — Maaß für Maaß — Was ihr wollt.) Frei bearbeitet von Meyer. Gotha 1824—28.

Shakespeare's König Heinrich V. und Wie es Euch gefällt. Nach Schlegels Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von E. Kilian. Leipzig o. J.

Shaksperes Macbeth. Übersetzt von Fr. Th. Vischer. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von H. Conrad. Stuttgart 1901.

Shakespeare's Othello und König Lear; übersetzt von J. H. Voß. Mit Compositionen von Zelter. Jena 1806.

Bormann, Edw. Der Lucretia-Beweis. Ein neuer Beitrag zur Bacon-Shakespeare-Theorie. Leipzig 1900.

Brandl, A. Aus der Werkstätte der Shakspere-Gesellschaft. (Ausschnitt. — Geschenk des Verfassers.)

Bruno, W. Études Shakespeariennes 1ère Série. Paris 1856.

Deutschbein, K. Shakespeare-Grammatik für Deutsche oder Übersicht über die grammatischen Abweichungen vom heutigen Sprachgebrauch. 2. verbesserte Auflage. Cöthen 1897. (Geschenk des Prof. Franz-Tübingen.)

Eidam, Chr. Zu einigen Shakespeare-Stellen. (Ausschnitt. — Geschenk des Verfassers.)

— Shakespeare und Schlegel. (Ausschnitt. — Geschenk des Verfassers.)

Engel, J. Spuren Shakespeares in Schillers dramatischen Werken. Magdeburg 1901. (Programm. — Geschenk des Verfassers.)

Fränkel, L. Untersuchungen zur Entwickelungsgeschichte des Stoffes von Romeo und Julia. III. (Separat-Abdruck. — Geschenk des Verfassers.)

— Fr. Aug. Leo. (Ausschnitt. — Geschenk des Verfassers.)

Franz, W. Shakespeare Grammatik. 2. Hälfte. Halle 1900. (Geschenk des Verfassers.)

Given, W. A further Study of the Othello. New-York 1899.

Graefe, B. An-Dante. Divina commedia als Quelle für Shakespeare und Goethe. Leipzig 1896.

— Der Kaufmann von Venedig. (Ausschnitt. — Berlin 1899.)

Jameson. Shakespeares Frauengestalten. Übersetzt von L. Schücking. Bielefeld 1840.

Kellner, L. Shakespeare. Leipzig 1900.

Koppel, R. Shakespeare-Studien. 2. Reihe. Berlin 1899. (Geschenk des Verfassers.)

Ludwig, O. Shakespeare-Studien. Herausgegeben von M. Heydrich. 2. Auflage. Halle 1901.

Maas, M. Juvenal und Josephus Iscanus. (Betrifft die eventl. Beziehungen zwischen Shakespeare und Iscanus. — Ausschnitt. — Geschenk des Verfassers.)

Meurer, H. Textkritik und Beiträge zur Erklärung von: «Die Rawleysche Sammlung von 32 Trauergedichten auf Francis Bacon. Herausgegeben von G. Cantor.» (Ausschnitt. — Geschenk des Verfassers.)

Meyerfeld, M. Das Shakspere-Jahrbuch. (Ausschnitt. — Geschenk des Verfassers.)

Sarrazin, G. Shakespeares Lehrjahre. Weimar 1897. (Geschenk des Prof. Schick-München.)

Schröer, M. M. A. Über Titus Andronicus. Zur Kritik der neuesten Shakespere-Forschung. Marburg 1891.

Semler, Chr. Shakespeares «Viel Lärm um nichts». Leipzig 1900.

Ulrici. Über Shakespeares dramatische Kunst und sein Verhältnis zu Calderon und Goethe. Halle 1839.

Vischer, Fr. Th. Shakespeare-Vorträge. 2. 3. Bd. Stuttgart 1901.

Wack, G. Shakespeares Richard II. im Unterricht der Prima des Realgymnasiums. Kolberg 1898. (Programm. — Geschenk des Verfassers.)

Shylocks Contract vom gesetzlichen Standpunkt. (Ausschnitt. — Geschenk.)

Berger, A. Frh. v. Über Drama und Theater. Leipzig 1900.

Bodenstedt, Fr. Das englische Drama vor Shakespeare. (Ausschnitt.)

Meyer, Ed. Machiavelli and the Elizabethan Drama. Weimar 1897. (Geschenk des Prof. Schick-München.)

Haber, J. John Heywoods «The Spider and the Flie». Ein Kulturbild aus dem 16. Jahrhundert. Berlin 1900.

Ben Jonson und seine Schule, dargestellt in einer Auswahl von Lustspielen und Tragödien, übersetzt und erläutert durch W. Graf von Baudissin. 1. 2. T. Leipzig 1836.

Doctor Faustus. Tragödie von Chr. Marlowe. Aus dem Englischen übersetzt von W. Müller. Berlin 1818.

Garrick, D. Dramatic Works. Vol. I—III. London 1798.

Liebau, G. König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury. Weimar 1898. (Geschenk des Prof. Schick-München.)

The Countess of Pembroke's Antonie. Ed. by Al. Luce. Weimar 1897. (Geschenk des Prof. Schick-München.)

Ullrich, H. Robinson und die Robinsonaden. 1. T. Weimar 1898. (Desgl.)

Hughes, Th., and Others. The Misfortunes of Arthur. Ed. by H. C. Grumbine. Berlin 1900. (Desgl.)

Dekker, Th. The pleasant comedie of Old Fortunatus. Herausgegeben von H. Scherer. Erlangen-Leipzig 1901. (Desgl.)

Schäfer, W. Wilh. Shakespeare. Schauspiel in 3 Aufzügen. Zürich 1900. (Geschenk des Verfassers.)

Wright, J. The English Dialect Dictionary. Part IX. X. London 1900.

Muret-Sanders. Encyklopädisches Englisch-Deutsches und Deutsch-Englisches Wörterbuch. Große Ausgabe. 2., durchgesehene und vermehrte Auflage. 1. 2. T. Berlin 1900. (Geschenk des Verlegers.)

Notes and Queries. 1900.

Weimar, Ende April 1901.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
P. v. Bojanowski.

Mitglieder-Verzeichnis.

Protektor:

Seine Königliche Hoheit Wilhelm Ernst, Großherzog von Sachsen.

Vorstand:

Oechelhäuser, Dr. W., Geh. Kommerzienrat, Dessau, Präsident.
von Vignau, Major z. D., Kammerherr, Generalintendant, Weimar, 1. Vize-Präsident.
Brandl, Dr. A., Univ.-Prof., Berlin, 2. Vize-Präsident und Mitredakteur des Jahrbuchs.
von Bojanowski, Geh. Hofrat, Direktor der Großh. Bibliothek, Weimar, Bibliothekar.
Moritz, Dr., Kommerzienrat, Weimar, Schatzmeister.
Bulthaupt, Dr. H., Prof., Bremen.
Bosse. D., Dr. R, Staatsminister, Excellenz, Berlin.
Cohn, A., Buchhändler, Berlin.
Keller. Dr. W., Univ.-Prof., Jena, Mitredakteur des Jahrbuchs.
Kluge, Dr. F., Univ.-Professor, Freiburg i. B.
von Possart, Dr., Prof. Intendant des Hoftheaters, München.
Savits, J., Oberregisseur, München,
Schick, Dr. J., Univ.-Prof., München.
Suphan, Dr. B., Geh. Hofrat, Prof. Direktor des Goethe- und Schillerarchivs, Weimar.
Wülcker, Dr. R., Univ.-Professor, Leipzig.

Geschäftsführender Ausschuss (in Weimar):

von Bojanowski, s. o. Vorsitzender.
von Vignau, s. o.
Moritz, s. o.
Suphan, s. o.
Francke, Dr. O., Professor.

Ehrenmitglieder:

Furness, H. H., Philadelphia.
Furnivall, Dr. F. J., London.
Se. Kaiserliche Hoheit Konstantin Konstantinowitsch, Großfürst von Rußland.
Schmidt, Frau Clara, geb. Meyer, Berlin.
Timmens, Samuel, Elvesham Lodge, Birmingham.
Ward, Adolphus W., Litt. D., LL. D., Owens College, Manchester.
Wright, W. A., D. C. L., LL. D., Cambridge.

Allerhöchste und Höchste Mitglieder:

Se. Kaiserliche und Königl. Majestät Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen.
Ihre Kaiserl. und Königl. Majestät Viktoria, Deutsche Kaiserin und Königin Friedrich von Preußen.
Se. Majestät Albert, König von Sachsen.
Se. Königl. Hoheit Luitpold, Prinzregent von Bayern.
Ihre Königl. Hoheit Pauline, Erbgroßherzogin von Sachsen.
Se. Königl. Hoheit Friedrich, Großherzog von Baden.
Se. Königliche Hoheit Friedrich August, Großherzog von Oldenburg.
Se. Königl. Hoheit Albrecht, Prinz von Preußen, Prinzregent von Braunschweig.
Se. Hoheit Johann Albrecht, vormaliger Herzog-Regent von Mecklenburg.

Se. Hoheit Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.
Se. Hoheit Friedrich, Erbprinz von Anhalt.
Ihre Hoheit Leopold, Erbprinzessin von Anhalt, Prinzessin von Hessen.
Se. Durchlaucht Ernst, Erbprinz zu Hohenlohe-Langenburg, Regierungsverweser der Herzogtümer Sachsen-Coburg und Gotha.
Se. Durchlaucht Christian Kraft, Fürst zu Hohenlohe-Öhringen.
Se. Durchlaucht Heinrich, Prinz zu Schönaich-Carolath.
Ihre Durchlaucht Fürstin Otto zu Stolberg-Wernigerode.

Mitglieder:

Abraham, Dr., Geh. Sanitätsrat, Berlin.
van Acoleyen, Professor, St. Nicolas, Waas.
Alexander-Universitäts-Bibliothek, Helsingfors.
Arnhold, Ed., Kommerzienrat, Berlin.
Bachmann, Carl, Bankier, Berlin.
von Bamberg, Professor. Leipzig.
Bang, Univ.-Professor, Löwen.
Banse, Kaiserl. Ober-Postassistent, Apia.
Baumgartner, A., Professor, Zürich.
Becker, Gustav, Cand. phil., Berlin.
von Bennigsen, Dr. Rud., Wirkl. Geh. Rat, Excellenz, Oberpräsident a. D., Hannover.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Bibliothek, Herzogliche, Dessau.
Bibliothek, öffentliche, Freiherrlich Carl von Rothschildsche Frankfurt a. M.
Bibliothek der technischen Hochschule, Karlsruhe.
Bibliothek, Königlich öffentliche, Stuttgart.
Bibliothek der Stadt Wien.
Binz, Dr. Gustav, Professor, Basel.
Blacker, Frau Carola, Freiburg i. B.
Böcking, R., Kommerzienrat, Halbergerhütte b. Saarbrücken.
Böhtlingk, Dr. A., Prof., Karlsruhe.
von Boineburg, Freiherr, Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Boek, Paul, Oberlehrer, Gr.-Lichterfelde.
Borms, A., Löwen.
Brandt, Mathilde, Frau Dr. med., Berlin.
Brinckerhoff-Jackson, John, Amerikanischer Botschaftsrat, Berlin.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Bronsart von Schellendorf, Kammerherr, Generalintendant a. D., München.
Brösel, Constantin, i. F. Eduard Brösel, Greiz.
Brotanek, Dr. Rud., Wien.
von Brüger, Dr. K., Wirkl. Geh. Rat, Excellenz, Jena.
Bruns, Gustav, Verlagsbuchhändler, Minden i. W.
Bülbring, Dr. Karl, Univ.-Prof., Bonn.
Bürklin, Dr. A., Generalintendant, Karlsruhe.
Büsing, O., Geh. Finanzrat, Schwerin i. M.
Carpenter, F. I., Professor, Chicago.
Churchill, Dr. G. B., Professor, Amherst, Mass.
Claar, E., Theaterintendant, Frankfurt a. M.
Conrad, Dr. H., Professor, Gr.-Lichterfelde.
Crawford, Charles, London.
Croon, Th., Kommerzienrat, München-Gladbach.
v. Crüger, Generalleutnant, Excellenz, Wiesbaden.
Darmstädter, Dr., Fabrikbes., Berlin.
Dartmouth College, Hanover.
Delbrück, Ludw., Bankier, Berlin.
Dewischeit, Dr. C., Königsberg i. Pr.
Dielitz, Paul, Kaufmann, Berlin.
Dinger, Dr., Privatdozent, Jena.
Dittenberger, Leutnant, Düsseldorf.
Eggeling, O., Pastor, Weimar.
Eidam, Christian, Gymn.-Professor, Nürnberg.
Einenkel, Dr. Eugen, Prof., Halle a. S.
Ellendt, Frl. G., Schulvorsteherin, Königsberg i. Pr.
Englischer Verein ehem. Köllneraner, Berlin.
Erdmann-Jesnitzer, Fr., Direktor des Stadttheaters, Bremen.
von Ferber, Dr. jur., Landgerichtsrat a. D., Rittergut Melz.
Fernow, Dr., Oberlehrer, Hamburg.
Fiedler, Fräulein Elise, Berlin.
Fischer, Adolf, Schriftsteller, Berlin.
Fischer, Dr. Kuno, Univ.-Prof., Wirkl. Geh.-Rat, Excellenz, Heidelberg.
Fischer, Dr. Rud., Univ.-Prof., Innsbruck.
Förster, Dr. Max, Univ.-Prof., Würzburg.
Förster, Dr. Richard, Hofrat, Dresden.
Franz, Dr. W., Univ.-Prof., Tübingen.
Fresenius, Aug., Schriftst., München.
Fulda, Dr. phil. Ludw., Charlottenburg.

Gieseler, Pastor, Daehre.
Götz, Karl, Gymn.-Lehrer, Edenkoben.
Gothein, Frau Professor, Bonn a. Rh.
de Groote, R., Prof., St. Nicolas, Belg.
Grosse, Dr. Julius, Professor, Geh. Hofrat, Weimar.
Grube, Max, Kgl. Oberregisseur, Berlin.
de Gruyter, Dr. phil., Walter, i. F. Georg Reimer, Berlin.
Guddorf, Prof., Melle-les-Gand, Belg.
Gutmann, Eug., Kommerzienrat, Konsul a. D., Berlin.
Gwinner, Arthur, Direktor, Berlin.
Haase, Friedr., Hofschauspiel-Dir., Berlin.
Harlan, Dr. jur., Walter, Charlottenburg.
Hauffen, Dr. Adolf, Univ.-Professor, Prag.
Haussknecht, Dr. E., Professor, Realschuldirektor, Kiel.
Hecht, Dr. phil. Hans, Berlin.
Hecht, R., Bankbeamter, Hildesheim.
Heckmann, P., Kommerzienrat, Berlin.
Heckmann, Fr., in Firma C. Heckmann, Duisburg.
Heine, Dr. Otto, Prof., Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Helft, Edm., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
Herford, C. H., Univ.-Professor, Aberystwyth, Wales.
Hertz, Miss Harry, Rom.
von der Heydt, Karl, Bankier, Berlin.
Hinneberg, Dr., Prof., Berlin.
von Hochberg, Bolko, Reichsgraf, Generalintendant, Berlin.
Hof- und Landesbibliothek, Großherzogl. Badische, Karlsruhe.
Holtzmann, Kommerzienrat, Weisenbach bei Gernsbach.
Hösch, Frau Lucy, Godesberg a. Rh.
Jacobi, Dr. Leopold, Kaufmann, Berlin.
Jiriczek, Dr. Otto, Prof., Münster i. W.
Institut, bibliographisches, Leipzig.
Johnson, Maler, Weimar.
Kahle, Rich., Königl. Hofschauspieler, Grunewald bei Berlin.
Kainz, Joseph, Mitglied des Hofburgtheaters, Wien.
Kammerer, Ad., Professor, Braunschweig.
Kantonalbibliothek, Zürich.
Kaufmann, Dr. Joh., Poppelsdorf.
Kilian, Dr. phil., Eug., Regisseur und Hoftheater-Dramaturg, Karlsruhe.
Koch, Dr. Max, Univ.-Prof., Breslau.
Köbner, S. E., Chefredakteur, Berlin.
Kölbing, Arthur, Cand. phil., Freiburg i. B.
Koeppel, Dr. E., Univ.-Professor, Straßburg i. E.
Koppel, Dr. Rich., Professor, Dresden.
Krahn, Tr., Baumeister, Berlin.
Kreismann, Herm., Generalkonsul, Berlin.
Kreßner, Wilhelm, Fabrikbesitzer, Schweizerthal.
Krügel, Fr., Freiburg i. B.
Krupp, F. A., Geh. Kommerzienrat, Essen a. R.
Kruppsche Bücherhalle, Essen a. R.
Kullnick, Max, Stud. phil., Berlin.
Laehr, Dr. Hans, dirigier. Arzt, Zehlendorf bei Berlin.
Landesbibliothek, Posen.
Lange, J., Direktor, Berlin.
Langenscheidt, Carl, Verlagsbuchhändler, Berlin.
L'Arronge, Ad., Schriftsteller, Berlin.
Latham, Miss Grace, London.
Lauser, Dr. W., Geh. Hofrat, Charlottenburg.
Lawrence, W., London.
von Ledebur, Freiherr Karl, Generalintendant, Schwerin.
Lewinger, Ernst, Oberregisseur des kgl. Hoftheaters, Dresden.
Lewinsky, Jos., k. k. Hofschauspieler, Wien.
Liebau, Dr. phil., Gust., Kaiserl. Geh. Rechnungsrat, Berlin.
Lieber, Dr. Ernst, Mitglied des Reichstags, Camberg.
Liebermann, Dr. Felix, Prof., Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Intendant, Berlin.
von Lipperheide, Freiherr Franz, Berlin.
Loening, Dr. R., Geh. Justizrat, Univ.-Professor, Jena.
Loewe, Dr. Th., Direktor des Stadttheaters, Breslau.
Lubliner, Hugo, Schriftsteller, Berlin.
Lucas, Alex., Kommerzienrat, Direktor der Deutsch-Ostafr. Gesellschaft, Berlin.
Luick, Dr. Karl, Univ.-Prof., Graz.
Mankiewitz, Paul, Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Marcuse, H., Konsul, Niederwalluf.
Mardersteig, A., Rechtsanw., Weimar.
Marx, Th., Realschullehrer, Speyer.
Mascher, Friedrich, Postsekretär, Hannover.
Matthias, Dr. Theodor, Oberlehrer, Zittau.
Matthys, A., Borgerhout, Belg.
von Mauntz, Alfred, Oberstleutnant a. D., Berlin.
Maurach, Landrat, Danzig.

von Medem, Graf, Oberhofmeister, Weimar.
Merzbacher, Gottfr., Rentier, München.
Merzbacher, Jos., Nürnberg.
Meyer, Frl. Helene, Berlin.
Meyer, Dr. phil., Ludw., Berlin.
Meyer, Dr. Wolfg. Alex., Hofrat, Dresden.
Meyer-Cohn, Alex., Berlin.
Meyerfeld, Dr phil., Max, Berlin.
von Milletich, Dr. Stephan, Intendant, Agram.
Mommsen, Dr. Theodor, Univ.-Prof., Charlottenburg.
Morsbach, Dr. Lorenz, Univ.-Prof., Göttingen.
Mottl, Felix, Generalmusikdirektor, Karlsruhe.
Neubner, Alfr., Stud. rer. techn., Berlin.
Neubürger, Ferdinand, Schriftsteller, Dessau.
Ober-Realschule, Städt., Charlottenburg.
von Oechelhäuser, Fr. W., Generaldirektor, Dessau.
von Oechelhäuser, Dr. Ad., Professor, Karlsruhe.
Pakscher, Dr. Arthur, Direktor der Berlitz School, Dresden.
von Palézieux-Falconnet, Generalleutnant u. Generaladjutant, Weimar.
Parow, Dr. Walter, Prof., Gr.-Lichterfelde.
K. Paulinische Bibliothek, Münster i. W.
Paulus-Bibliothek, Worms.
Penner, Dr. Emil, Realschuloberlehrer, Berlin.
von Perfall, Freiherr, Generalintendant der Hofmusik, München.
Petsch, Dr. phil. Robert, Würzburg.
Pflug, Dr. A., Berlin.
Philips, Dr. Karl, Oberlehrer, Köln.
Pietsch, Ludw., Professor, Berlin.
Pincus, S. A., London.
Platzmann, Geh. Reg.-Rat, Leipzig.
Poppe, Rosa, Kgl. Hofschauspielerin, Berlin.
Pospischil, Maria, Schauspielerin, Hamburg.
Proescholdt, Dr. Ludw., Friedrichsdorf i. T.
zu Putlitz, Gans Edler, Gr.-Pankow.
Raschdau, Ludwig, Kais. Gesandter z. D., Berlin.
Rauch, Dr. Herm., Theaterdirektor, Wiesbaden.
Realgymnasium, Charlottenburg.
Realgymnasium, Gera.
Realgymnasium, Grünberg i. Schles.
Realgymnasium, Tilsit.
Realschule, Freiburg in Schlesien.
von Reichenau, Frau General, Allenstein.
Reichenheim, Julius, Kaufmann, Berlin.
Reinhard, Gustav, Kaufmann, Hemer.
Remy, H., Gußstahlfabrikant, Hagen i. W.
Rieger, Conrad, Justizrat, Cöthen.
Rosenstock, Frau Paula, Berlin.
Rönneberg. M. H., Schulvorsteherin, Friedenau.
Rösicke, Rich., Generaldirektor, Kommerzienrat, Tornow b. Potsdam.
Rubinkamm, Nathaniel R., Chicago.
Ruland, Dr., Geh. Hofrat, Direktor des Großherzoglichen Museums, Weimar.
Rütgers, Jul., Fabrikbesitzer, Berlin.
Salzberger, Dr. med., prakt. Arzt, Landshut.
Sarrazin, Dr. G., Univ.-Prof., Breslau.
Scharlach, Dr., Rechtsanwalt, Hamburg.
Schelling, Gg., Schuldir. a. D., Weimar.
Schelzig, Elisabeth, wissenschaftliche Lehrerin, Berlin.
Schipper, Dr. Jakob M., Univ.-Prof., Hofrat, Wien.
Schlenther, Dr. P., Direktor des Hofburgtheaters, Wien.
Schlesinger, Maximilian, Dramaturg, Breslau.
Schmidt, Max F., Rentier, Berlin.
von Schön, Fräulein Lydia, Blumberg.
Schröder-Poggelow, Dr., Berlin.
Schüddekopf, Dr. Carl, Weimar.
Seminar. Engl., a. d. Königl. Universität, Berlin.
Seminar, Engl., a. d. Königl. Universität, Breslau.
Seminar, Roman.-englisches, Kiel.
Seminar, Roman.-englisches, Königsberg i. Pr.
Seyffardt, F. L., Reichstagsabgeordneter, Krefeld.
Shakespeare-Verein, Student., Halle a. S.
Siegle, Gustav, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Singer, Dr. S., Prof., Bern.
Smith, C. Alphonso, Professor, Baton Rouge, La.
Stadtbibliothek, Bremen.
Stadtbibliothek, Danzig.
Stadtbibliothek, Frankfurt a. M.
Stadtbibliothek, Hannover.
Stadttheater, Straßburg i. Els.

Stägemann, Max, Theaterdirektor, Leipzig.
Stals, A., Professor. Huy, Belg.
von Stauffenberg, Schenk Freiherr, Rittergutsbesitzer, München.
Steinthal, M., Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Stinnes, Frau Hugo, Mülheim a. d. Ruhr.
Stoffel, Dr. phil., C., Nimwegen.
von Sydow, Frl., Frankfurt a. O.
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Teweles, H., Chefredakteur, Prag.
Thormählen, Joh., Kaufmann, Hamburg.
Träger, Alb., Justizrat und Notar, Berlin.
Trautmann, Dr., Univ.-Prof., Bonn.
Türck, Dr. Herm., Jena.
Universitäts-Bibliothek, Basel.
Universitäts-Bibliothek, Freiburg i. B.
Universitäts-Bibliothek, Gent.
Universitäts-Bibliothek, Gießen.
Universitäts-Bibliothek, Göttingen.
Universitäts-Bibliothek, Halle a. S.
Universitäts-Bibliothek, Jena.
Universitäts-Bibliothek, Innsbruck.
Universitäts-Bibliothek, Königsberg i. Pr.
Universitäts-Bibliothek, Leipzig.
Universitäts-Bibliothek, Lemberg.
Universitäts-Bibliothek, München.
Universitäts-Bibliothek, Prag.
Universitäts-Bibliothek, Rostock.
Universitäts-Bibliothek, Straßburg.
Universitäts-Bibliothek, Tübingen.
Universitäts-Bibliothek, Würzburg.
University Library, Glasgow.
Verlagsanstalt, Deutsche, Stuttgart.
Victoria-Gymnasium, Potsdam.
Victoria-Lyceum, Berlin.
Vietor, Dr. W., Univ.-Professor, Marburg.
von Vincke, Freiherr, Ober-Reg.-Rat, Osnabrück.
Vollhardt, Dr. W., Realschullehrer, Leipzig.
Vollmöller, Dr. K., Prof., Dresden.
Vollrath, K., Chefredakteur der Volkszeitung, Berlin.
Vordiek, Oberlehrer, Neisse.
Wagner, Gustav, Achern (Baden).
Wagner, Albr., Univ.-Prof., Halle a. S.
Wagner, Alfred, Buchdruckereibesitzer, Weimar.
Wahle, Dr. Jul., Archivar am Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.
Walckiers, Ch., Professor, Eecloo, Belg.
Weichberger, Dr. phil., Konr., Weida.
Weisstein, Gotthilf, Redakteur, Berlin.
Wernekke, Dr., Hofrat, Realgymnas.-Direktor, Weimar.
Westen, Emanuel, Theaterdirektor, Reichenberg.
von Westenholz, Dr. F. Freiherr, Privatdozent, Stuttgart.
Wörmann, Ad., Kaufmann, Hamburg.
Wolff, Dr. Th., Professor, Berlin.
Wollmann, Siegfried, Rentier, Berlin.
Wülfing, Dr. J. Ernst, Privatgelehrter, Bonn.
Wurzbach, Wolfgang, Ritter v. Tannenberg, Wien.
Zimmermann, Justizrat, Pforta.

Abgeschlossen am 31. März 1901.

Namen- und Sachverzeichnis
zu Band XXXVII.

Berichtigung.

Auf S. 4 Z. 13 v. u. lies *der König* statt *Araspas.*
„ S. 87 Z. 10 v. o. lies *Bibliographer's.*
„ S. 274 Z. 19 v. u. streiche *oft.*
„ S. 288 Z. 23 v. u. lies *Lucrece.*
„ S. 307 Z. 19 v. o. lies *Quarto.*
„ S. 384 Z. 6 v. o. lies *glossaries.*